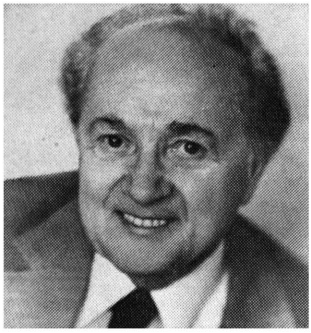
Искусство КИНО

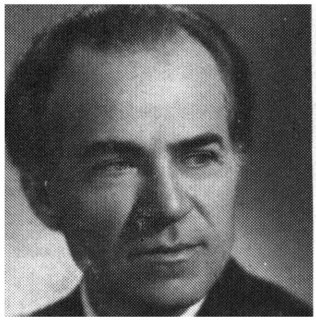
11 1975

Поздравляем



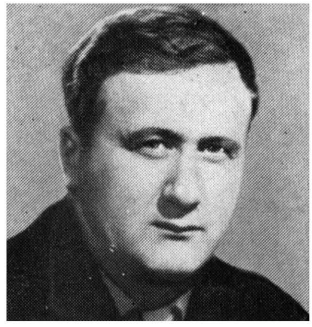
с 70-летием

Мдивани Георгия Давидовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, кинодраматурга, написавшего сценарии фильмов «Рядовой Александр Матросов», «Опасные тропы», «Солдат Иван Бровкин», «Наш двор», «Последний из Сабудара», «Добрые люди», «Большая дорога», «Хевсурская баллада», «Подсолнухи», «Посланники вечности», «Моя судьба» и многие другие



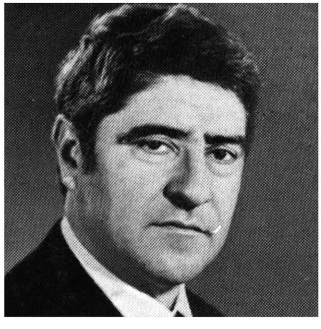
с 60-летием

Проскурова Леонида Ивановича, заслуженного деятеля искусств Молдавии, председателя правления Союза кинематографистов Молдавии, оператора, снимавшего документальные и научно-популярные фильмы «Кодры», «Столица Молдавии», «Флуераш», «Молдова встречает гостей», «На склонах Молдавии», «Каждая капля крови» и многие другие, а также художественные кинокартины «Я Вам пишу», «За городской чертой», «Армагеддон», «Ждите нас на рассвете», «При попытке к бегству», «Марианна», «Десять зим за одно лето», «Взрыв замедленного действия», «Офицер запаса». Как режиссер-постановщик (вместе с Н. Гибу) снял художественный фильм «Гнев»



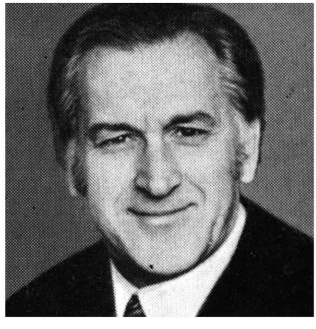
с 50-летием

Маляна Генриха Суреновича, кинорежиссера, поставившего фильмы «Парни музкоманды», «Путь на арену», «Треугольник», «Мы и наши горы», «Отец семейства — Айрик» и другие



с 50-летием

Месхиева Дмитрия Давидовича, кинооператора, принимавшего участие в создании фильмов «Максим Перепелица», «Дама с собачкой», «Кроткая», «Полосатый рейс», «Знакомьтесь, Балуев», «Всего одна жизнь», «Монолог», «Звезда пленительного счастья» и других



с 50-летием

Волкова Сталена Никандровича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, художника-постановщика фильмов «Человек родился», «Сын», «Неповторимая весна», «Идиот», «Белые ночи», «Живые и мертвые», «Человек без паспорта», «Братья Карамазовы», «Директор», «Сибирячка» и других

Искусство кино

11/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
М. Мунзук и Ю. Соломин в фильме «Дерсу Узала» (режиссер А. Куросава, киностудия «Мосфильм»)

Содержание

1 — Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля

Проблемы века — проблемы художника

2 — Христо Христов, Золтан Фабри, Эрвин Гешоннек, Ву Нанг Ан, Жамиан Бунтар, Суйменкул Чокморов, Гастон Анселовичи, Эдгар Энстей, Кэти Мирза, Франко Неро, Лоретта Паукер, Жан-Даниэль Симон, Шарлотта Керр — Высокий долг деятелей киноискусства

14 — Лауреаты IX Международного кинофестиваля в Москве

Навстречу XXV съезду КПСС

17 Вия Артмане — С думой о партии
23 Борис Рычков — Рабочий класс — герой наших лент
27 — Вместе со своими героями

Современность и экран

30 Конст. Славин — Параметры кинодокумента

Интервью между съемками

43 Г. Тонунц — Продолжение легенды

Новые фильмы

45 Л. Аннинский — Обыкновенный свет
55 Е. Громов — Крутой виток спирали
61 И. Вайсфельд — Этот неигровой образный фильм

Теория и история

72 Л. Маматова — А. В. Луначарский и развитие советского киноискусства
88 — Неизвестная статья А. В. Луначарского о советском кино
94 Евг. Вейцман — ...и социология!

Портреты

109 К. Рудницкий — Борис Бабочкин

Лаборатория

134 А. Митта — Творчество и производство

Наши юбиляры

К 60-летию К. М. Симонова

142 Александр Столпер — Правда солдатского подвига
145 Кирилл Лавров — Талант сближать людей
146 Борис Слуцкий — Слава рядовых

Издано о кинематографе

150 Г. Прожико — От информации — к образу реальности

За рубежом

157 Конрад Вольф — Социалистическое киноискусство в наступлении
167 И. Генс — Взорванный канон
189 Наталия Ильина — Вопросы и ответы

Памяти товарища

192 С. Фрейлих — Мастер

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Greeting of the General Secretary of the Central Commitee of the CPSU Leonid Ilyich Brezhnev to the Participants and Guests of the IX International Film Festival in Moscow (p. 1).

Problems of the Time — Problems of the Artist

Hristo Hristov (Bolgaria), Soltan Fabri (Hungary), Ervin Geshonnek (DDR), Vu Nang An (DRV), Zamian Buntar (Mongolia), Suimenkul Chokmorov (USSR), Gaston Anselovichi (Patriotic Forces of Chili), Edgar Enstei (The Great Britain), Kati Mirsa (India), Franko Nero (Italy), Loretta Pauker (USA), Jan-Daniel Simon (France), Charlotta Kerr (GFR). — The High Duty of Cineasts (p. 2). Participants and guests of the IX International Film Festival in Moscow — about the greeting of L. I. Breznev, about the role of cinema in the modern society.

The Winners of the IX International Film Festival in Moscow (p. 14).

Before the XXV Party Congress

Vija Artmane — Thinking About the Communist Party (p. 17).

Boris Richkov — The Working Class — the Hero of Our Films (p. 23).
Actress V. Artmane and documentalist B. Richkov — about the role and place of cinema before the great event of the country — the XXV Party Congress.
Together With Our Heroes (p. 27).
The Response of the Ucranian Documental Studios and Sverdlovsk Studios to the call of Leningrad documentalists to reflect thoroughly the socialist competition devoted to the XXV Party Congress.

The Time and the Screen

Konstantin Slavin — The Parameters of the Documental Film (p. 30).
Notes of the scriptwriter about the role of filmpublicism in working up the modern theme (Continued, beginning see IK 9—10, 1975).

Interview at the Shooting Site

Gurgen Tonunts — The Continuation of the Legend (p. 43).
Prominent Soviet actor — about his work on the role of Kamo.

New Films

Lev Anninsky — Natural Light (p. 45).
Review of the film «Dersu Usala» (Mosfilm, 1975).

Evgeny Gromov — The Tight Turn of the Spiral (p. 55).
Review of the film «The Red Apple» (Kirgisfilm, 1975).

Ilia Vaisfeld — This Non-Feature Figurative Film (p. 61).
Article about the documental and popular science films devoted to the legal education of the teen-agers.

Teory and History

Lilia Mamatova — A. V. Lunacharsky and the Development of the Soviet Cinema (p. 72).
Article tells about the challenge of A. V. Lunacharsky to the theory and history of the Soviet Cinema.

A. V. Lunacharsky — The Russian Revolutionary Film (p. 88).
The first publication in Russian of Lunacharsky's article about the Soviet cinema.

Evgeny Veitsman — ...and Sociology! (p. 94).
Article about the methodological problems of the Soviet Science of filmstudies.

Profiles

Konstantin Rudnitsky — Boris Babochkin (p. 109).
Profile of the prominent Soviet actor.

Laboratory

Aleksander Mitta — The Art and The Industry (p. 134).
Notes of the director about the problems of mastership and the rise of the professional level of filmmaking.

Jubilee

Aleksander Stolper — The Truth of the Soldier's Feat (p. 142).

Kirill Lavrov — The Talant to Make People Close (p. 145).

Boris Slutsky — The Glory of the Private Soldiers (p. 146).
Articles devoted to the sixtieth anniversary of the prominent Soviet writer, Hero of Socialist Labor, Lenin Prize laureate, State Prize laureate Konstantin Simonow.

Published on Cinema

Galina Proziko — From the Information — to the Image of the Reality (p. 150).
Review of the book of Lev Roshal «The World and the Play» (L. Roshal. «The World and the Play». M., «Iskusstvo», 1974).

Abroad

Konrad Volf — Socialist Art In the Attack (p. 157).
Interview with the President of the Academy of the Arts of DDR, the director Konrad Volf, published in the magasine «Film Und Fernseen» (DDR).

Inna Gens — The Bursted Canon (p. 167).
The Samurai film: the old genre in the new social situation.

Natalia Iljina — The Questions and the Answers (p. 189).
Review of the film «The Forced Bet». («Al-Ahram», ARE).

In Memoriam

Semen Freilih — An Artist (p. 192)
In memoriam of the prominent Soviet camera man Vladimir Raoport.

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 21/VIII-1975 г. А13058 Подписано к печати 15/X-1975 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 56200 экз. Заказ 4082. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля

Участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля

Сердечно приветствую участников и гостей IX Московского международного кинофестиваля.

Добрая традиция московских кинофестивалей, вносящих свой вклад в развитие культуры, в борьбу за мир и дружбу между народами, особенно отвечает духу времени сегодня, когда разрядка международной напряженности становится определяющим фактором в отношениях между государствами, когда характер развития мировых политических процессов вселяет оптимизм и все более крепнущую уверенность в мирном будущем человечества. Правдиво и талантливо отображая жизнь народов, кинематограф способен сыграть значительную роль в углублении этих тенденций.

Важное значение приобретает сегодня расширение взаимных контактов, обмен подлинными культурными ценностями. Нет сомнений, что московский фестиваль, открытый для кинематографистов всех континентов, послужит дальнейшему укреплению такого сотрудничества.

Прогрессивные деятели мирового кино своими произведениями активно вторгаются в решение насущных проблем социального развития человечества, борются за национальную независимость, против всех форм угнетения и насилия. Чрезвычайно важно, чтобы киноискусство укрепляло волю народов к борьбе за мир, демократию, гуманизм.

Кинематографисты нашей страны стремятся ярко и разносторонне показать жизнь и созидательный труд народа, достижения развитого социалистического общества, духовный мир советского человека.

Нынешний кинофестиваль проходит в год 30-летия Победы над фашизмом. Высокий долг деятелей киноискусства — раскрывать величие идеалов, вдохновлявших героических борцов против фашизма и милитаризма. Эти идеалы и ныне воодушевляют всех, кому дороги мир, свобода и счастье человечества.

От души желаю участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля больших успехов в их благородном труде, находящем живой отклик в сердцах миллионов людей.

Л. БРЕЖНЕВ

Высокий долг деятелей киноискусства

Участники и гости фестиваля — о приветствии Л. И. Брежнева кинофоруму в Москве, о роли кинематографа в современном мире

Христо Христов,
режиссер (Болгария)

Фестивалю в Москве всегда были чужды снобизм и погоня за внешней эффектностью, ему неизменно свойственны серьезность и глубокий интерес к коренным проблемам развития мирового кинематографа.

Сегодня это обстоятельство имеет особенно важное значение, поскольку требования нашего современника к искусству резко изменились, люди все чаще ищут на экране не баюкающих иллюзий и мифов, а ответа на насущные вопросы жизни, ждут открытий в исследовании важнейших проблем эпохи. Из пассивного потребителя искусства зритель все в большей мере становится непосредственным соучастником творчества. Такого зрителя уже не обманешь глубокомысленным повторением стертых, расхожих истин, как и не скроешь фальшь и пустоту за тщетой псевдооткрытий....

Есть мнение, что сложная форма произведения неизбежно затрудняет его восприятие. Мне думается, это верно, если форма — самоцель. Но если она органически связана с содержанием, с проблематикой фильма, зритель не будет ни смущен ею, ни шокирован. Понимаю, что истина эта не нова. Повторяю ее лишь потому, что хочу подчеркнуть важность преодоления всякого рода стереотипов. Убежден — новая проблематика дает возможность (более того, требует!) создания картин уникальных и по содержанию и по форме.

Выразительный пример тому — советское киноискусство, детище революции, сыгравшее определяющую роль в развитии мирового кино именно благодаря своему новаторскому характеру. И не будем забывать, что кинематограф молод, что ему всего восемьдесят, и процесс формирования его поэтики, видимо, далеко не завершен.

Киноискусство глубоко проникло в реальную жизнь, стало необходимым фактором современного бытия. Это повышает ответственность тех, кто участвует в создании фильма.

Мы, художники социалистических стран, обязаны — во всех отношениях — находиться в авангарде жизни, если хотим, чтобы зритель нам верил и испытывал потребность в нашем искусстве. Художник, который отстает от действительности, неизбежно отстает и в творческом отношении. Назначение нашего кинематографа — отражать развитие социалистического общества, осмысливать это развитие, способствовать ему. Таково мое твердое убеждение.

Тем более сильное впечатление на меня произвело приветствие IX Московскому кинофестивалю, направленное Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым, который столь высоко оценивает роль и значение кинематографа в современном мире. Меня взволновала мысль Леонида Ильича о том, что киноискусство способно вторгаться в решение проблем социального развития человечества и призвано укреплять волю народов к борьбе за мир, демократию, гуманизм.

Все это требует от нас, кинематографистов социалистического содружества, постоянного творческого поиска. Ведь время выдвигает перед художником все более сложные задачи. И мир и искусство изменились сегодня настолько, что за камерой вправе стоять не просто профессионал, но обязательно личность, зрелая в гражданском и творческом отношении, художник, способный открывать в жизни новое, находя для его выражения эмоционально и интеллектуально богатую форму. Иными словами — художник, способный отвечать запросам миллионов...

Золтан Фабри,
режиссер (Венгрия)

Вся моя творческая жизнь, с самых первых шагов в кино, тесно связана с Советским Союзом, с Москвой. Двадцать три года назад, работая над своим первым фильмом «Буря», я познакомился с выдающимся режиссером Всеволодом Пудовкиным. Мы очень подружились. Навсегда останется у меня в памяти и в сердце первый приезд в столицу вашей страны. Для меня было великой честью, что на премьере «Бури» в Доме кино мой кинематографический дебют представлял Всеволод Илларионович.

Первый показ следующей моей ленты «Признак жизни» (в советском прокате — «14 спасенных жизней») также состоялся в Москве, и тогда я познакомился с Марком Донским, с которым и по сей день нас связывает крепкая дружба. Я часто бываю в советской столице, всегда приезжаю сюда с радостью и искренним интересом — особенно на Московский международный кинофестиваль, участником и гостем которого я был не раз.

На VII МКФ в Москве картина «Семья Тоот» не принесла мне удачи. Зато был день, который для меня — столь же счастливое воспоминание, как и первая встреча с Пудовкиным, июльский день 1965 года, когда мой фильм «Двадцать часов» был отмечен Большим призом московского киносмотра.

Фестиваль в Москве дает возможность лучше узнать и советский кинематограф, за развитием которого всегда очень интересно наблюдать, поскольку это — яркое и разнообразное, талантливое и самобытное искусство. Советское кино, тесно связанное с кинематографиями дружественных стран социализма, служит нашему общему творческому взаимообогащению — это повышает

важность и значение московского кинофорума.

С волнением и гордостью читал я обращенные к участникам и гостям IX Московского фестиваля слова Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева: «Добрая традиция московских кинофестивалей, вносящих свой вклад в развитие культуры, в борьбу за мир и дружбу между народами, особенно отвечает духу времени сегодня, когда разрядка международной напряженности становится определяющим фактором в отношениях между государствами, когда характер развития мировых политических процессов вселяет оптимизм и все более крепнущую уверенность в мирном будущем человечества».

Товарищ Л. И. Брежнев особо подчеркнул в своем приветствии фестивалю роль прогрессивного киноискусства в решении социальных проблем, возникающих перед человечеством, в укреплении воли народов к борьбе за мир, демократию и социализм, определив тем самым главные задачи, которые требуют усилий передовых художников разных стран.

В этом году я вновь был участником фестиваля и вместе с другими своими коллегами и друзьями чувствовал себя в самой гуще самых знаменательных событий, которые волновали в те дни весь мир. В самом деле, трудно переоценить значение таких выдающихся событий, как совместный космический полет «Союз — Аполлон» и последовавшее вскоре успешное завершение Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

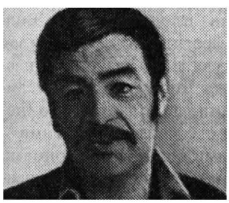
Киноискусство Венгрии было представлено на фестивале фильмом «Незавершенное предложение» («141 минута из «Неоконченной фразы») — это моя семнадцатая по счету лента, которая мне очень дорога. С романом старейшины венгерской литературы Тибора Дери «Неоконченная фраза» я впервые познакомился почти тридцать лет назад, в 1947 году, когда он был впервые опубликован. Книга написана раньше, в конце 30-х годов, но хортистские власти не допустили ее выхода в свет из-за остросоциальной, политической проблематики произведения. Сам автор находился под постоянной угрозой преследований и ареста: он не имел даже возможности хранить у себя дома рукопись «Неоконченной фразы». Роман ждал того дня, когда на венгерской земле будет создано новое, демократическое государство,— и этот день пришел. Сегодня это произведение известно и советским читателям в русском переводе.

Чем же так пугал правителей буржуазной Венгрии роман Тибора Дери? Прежде всего тем, что это огромное, в 1200 страниц, эпическое повествование давало точную и принципиальную картину жизни венгерского общества в период мирового кризиса конца 20-х — начала 30-х годов, исходя из осознания необходимости открытой классовой борьбы, революционного движения рабочего класса, направленного на изменение социального строя в стране. И еще тем, что герои книги, в основном — молодые люди, представляющие различные слои общества, были вовлечены писателем в сложный, изобилующий острыми конфликтами процесс поиска собственного жизненного пути. В то время, как одни выбирали политический авантюризм и фашизм, другие, подобно главному герою произведения, искали сближения с революционными рабочими массами. Книга Тибора Дери — слишком честная и последовательная книга, этим и было вызвано преследование романа и его автора в Венгрии времен Хорти.

Те, кто видел мою картину, могут задать вопрос, насколько она характерна для общего направления моего творчества. Ведь в своих прошлых лентах я редко обращался к истории, даже — к сравнительно недавней, а, как правило, вел разговор о сегодняшнем дне, о современниках, об их проблемах. Но никакого противоречия я здесь не вижу, ибо считаю роман Дери произведением еще более важным для сегодняшнего читателя, чем для тех, к кому автор обращался почти сорок лет назад. Людям необходимо хорошо знать прошлое, его социальные условия, разбираться в содержании узловых конфликтов истории, чтобы понять и оценить настоящее, завоеванное в самоотверженной, героической борьбе.

В искусстве меня постоянно интересует углубленный анализ взаимоотношений человека и общества. Именно в этом смысле роман Тибора Дери давал мне широкие возможности. Кроме того, его тема имеет связь и с предыдущими моими работами, известными советскому зрителю,— «Карусель», «Господин учитель Ганнибал», «Семья Тоот». Только поворот темы был новым, неожиданным: внутренний мир человека предстояло исследовать в кульминационные моменты его биографии, в активном взаимодействии и столкновении с обществом, с социальным и семейным окружением.

Христо Христов
Золтан Фабри,
Эрвин Гешоннек,
Ву Нанг Ан



Мне хотелось через судьбу одного или нескольких героев раскрыть судьбы эпохи, характер времени, вскрыть проблемы, волновавшие многих. Выйти на широкое социальное обобщение, выбрав в качестве исходного материала отдельную социально определенную личность,— вот что представляется мне особенно важным для современного искусства, развивающегося в условиях активного воздействия на человека средств массовой информации. Человеческая жизнь немыслима без сомнений и колебаний, без поиска. Но главное — их результат, преодоление. Об этом мне хотелось бы и впредь говорить в своих фильмах.

Впрочем, здесь я не одинок: в сегодняшнем венгерском кино, отличающемся большим разнообразием жанров и режиссерских почерков, отводится значительное место истории, при том, что современности уделяется большее место. Но стилистический и тематический подход к проблемам может быть и бывает зачастую очень разным. Некоторые талантливые кинематографисты, например, Миклош Янчо, идут к сегодняшнему дню через развенчание искажений венгерской истории. В ином творческом ключе работает Андраш Ковач, зачастую касаясь тех же вопросов. К решению проблем современности средствами документалистики, публицистики в игровом кино прибегают такие многообещающие молодые мастера, как Петер Бачо, Дьюла Газдат, Иштван Дардаш. Приемам поэтического кинематографа все чаще отдают предпочтение талантливый молодой кинематографист Иштван Сабо и художники старшего поколения, к примеру, Золтан Хусарик или Карой Макк... Но, повторяю, главное, что объединяет творческий поиск всех наших кинематографистов,— это интерес к сегодняшним людям, желание рассказать о них средствами современного киноязыка, стремление внести свой вклад в решение тех исключительной важности и актуальности задач, о которых столь точно говорится в приветствии Л. И. Брежнева Московскому фестивалю.

Надеюсь и верю, что советские зрители широко и подробно познакомятся и с новыми работами уже известных им венгерских режиссеров, и с фильмами молодых, которым еще предстоит завоевать сердца советских людей. Что же касается меня, то я от всей души благодарен за то признание, которое мой фильм получил в Москве, за почетную награду жюри IX Московского международного кинофестиваля.

Эрвин Гешоннек,
актер (ГДР)

Я очень люблю вашу страну, люблю московские фестивали. Поэтому и стараюсь вырваться из «плена» съемочных планов всякий раз, когда получаю приглашение быть участником или гостем этого представительного кинофорума. Самый дух фестиваля, точно и емко сформулированный его девизом, привлекает прогрессивных деятелей культуры всего земного шара. Ведь каждый честный художник стремится своими фильмами укрепить волю народов к миру, к дружбе, к сотрудничеству, стремится утвердить идеалы добра и справедливости. Вне принципов гуманизма искусства не существует.

Никогда еще идея Московского фестиваля не была столь актуальна, как в этом году, который войдет в историю человечества как время важнейших крупных побед миролюбивых сил планеты, как год утверждения великой правоты ленинского принципа мирного сосуществования, как год ярких успехов советской Программы мира. Итоги Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе — ярчайшее тому свидетельство.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в приветствии IX Московскому кинофестивалю справедливо отметил, что его традиции всецело отвечают духу разрядки международной напряженности, которая вселяет в людей уверенность в мирном будущем, что фестиваль способствует укреплению мира, так как сближает художников разных стран, помогает расширять взаимные контакты в целях расширения обмена подлинными культурными ценностями. Л. И. Брежнев особо подчеркнул роль киноискусства как важного средства борьбы за решение насущных проблем социального развития человечества.

Нынешний год знаменателен и тем, что для людей всех континентов он стал годом тридцатилетия разгрома фашизма во второй мировой войне. Эта величайшая победа народов, решающую роль в которой сыграл Советский Союз, впрямую связана с сегодняшними успехами сил мира на международной арене. Без майских дней 1945-го была бы невозможной, неосуществимой атмосфера разрядки напряженности, которая характеризует год 1975-й!

Сегодня, выступая за мир без войн и насилия, мы не имеем права забывать тех, кто отдал за него свою жизнь. Помнить уроки войны — это значит бороться за мир, ибо, неся новым поколениям правду о войне, мы учим их ненавидеть те силы, что способны развязать ее вновь. На пути мира и социального прогресса — немало препятствий: совсем недавно погашен, наконец, опасный очаг войны во Вьетнаме, но существует напряженная обстановка на Ближнем Востоке; фашистская хунта свирепствует в Чили. И прогрессивные кинематографисты во всем мире создают фильмы, которые становятся обвинительными документами против насилия и агрессии. Немало таких картин мне посчастливилось увидеть на Фестивале антифашистского фильма в Волгограде. Идея проведения такого фестиваля в год празднования 30-летия великой Победы является, по моему убеждению, очень плодотворной. Волгоградский фестиваль превратился в грандиозную манифестацию неодолимости сил антифашизма и антимилитаризма. Меня глубоко потрясли встречи с моими коллегами— мужественными солдатами, бойцами Сопротивления, бывшими партиза-

нами, узниками лагерей смерти. Их творчество и сегодня вдохновляют идеалы справедливой и героической борьбы недавнего прошлого. Поэтому антивоенная тема остается одной из самых важных в советском киноискусстве, вдохновляя режиссеров на создание таких волнующих произведений, как «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Судьба человека», «Освобождение», «Они сражались за Родину».

Кинематографисты ГДР . также часто обращаются к событиям военных лет. Особенности нашей истории определяют и аспект темы: мы воссоздаем на экране героическую борьбу подполья, борьбу в странах, оккупированных фашистами. В последние годы в нашем антивоенном кино наметилась перспективная, на мой взгляд, тенденция: мы стремимся к исследованию психологии человека на войне, чаще анализируем человеческие взаимоотношения в условиях вооруженной борьбы, отходим от схематичных конфликтов. У нас появляются картины правдивые и увлекательные, требующие серьезных раздумий и в то же время способные захватить зрителя оригинальным кинематографическим решением, яркостью и необычностью персонажей. Такой представляется мне картина «Якоб-лжец», снятая в жанре трагикомедии, она стала важным и симптоматичным явлением антивоенного кино ГДР.

Заметный вклад в разработку антифашистской темы внес и фильм режиссера Хорста Э. Брандта «Между ночью и днем», представленный на IX Московском фестивале. Лента посвящена жизни Эриха Вайнерта, немецкого поэта-антифашиста, участника гражданской войны в Испании.

Итак, IX Московский кинофестиваль еще раз убеждает в том, что прогрессивное киноискусство, и, в первую очередь, кинематограф социалистических стран, все более активно вторгается в нашу сегодняшнюю действительность, анализирует уроки истории, оказывая влияние на сознание людей, на формирование передовых общественных идеалов, участвует в движении человечества по пути прогресса.

Ву Нанг Ан,
директор Ханойской киностудии (ДРВ)

Весь мир знает, чем стал нынешний, 1975 год для вьетнамского народа. Прсле долгой, напряженнейшей борьбы весь Вьетнам был, наконец, освобожден. А тридцать лет назад, в сентябре 1945 года, была провозглашена Демократическая Республика Вьетнам. В этом году мы широко отмечаем и 85-летие со дня рождения нашего выдающегося вождя Хо Ши Мина. Между тремя этими важнейшими событиями существует глубокая внутренняя связь. И нам особенно радостно сознавать, что вместе с нами в эти счастливые дни — советские люди, народы братских стран, все те, кто в годы тяжелых испытаний оказывал нам действенную и бескорыстную помощь, политическую, экономическую, моральную. Всегда будет жить в народе Вьетнама благодарность и преданность друзьям!

Мы испытываем чувство глубокого удовлетворения от того, что в этом знаменательном для нас году мы, вьетнамские кинематографисты, смогли встретиться на Московском фестивале с кинематографистами Советского Союза и других социалистических стран, что мы показали им свои фильмы и посмотрели работы наших товарищей.

С огромным волнением мы слушали приветствие Л. И. Брежнева участникам и гостям фестиваля, оглашенное во Дворце съездов. Мне хочется от имени всех членов вьетнамской делегации выразить горячую признательность Генеральному секретарю ЦК Коммунистической партии Советского Союза за добрые слова, высказанные в адрес всех прогрессивных художников экрана. Строки этого обращения исполнены высокого смысла, они еще раз демонстрируют огромную заботу Коммунистической партии и правительства СССР о деятелях культуры, о гигантской аудитории, к которой обращено самое важное и массовое из искусств — кино. Приветствие Леонида Ильича Брежнева вселяет уверенность в правильности нашего пути, в нем подчеркнуто, что каждый прогрессивный кинематографист, честно выполняя свой долг художника, участвует тем самым в великой битве народов земли за мир, демократию и социальный прогресс.

Конечно, каждая национальная кинематография должна находить свои конкретные формы борьбы за передовые идеалы. Так, для деятелей кино тех стран, которые еще не сбросили иго неоколониализма, основной задачей становится воспитание в зрителях национального самосознания, сплочение их в борьбе за полное освобождение. В странах социализма киноискусство социалистического реализма должно всесторонне показать преимущества нового строя, передать дух времени, развернуть на экране широкую панораму жизни и труда созидателей общества будущего. Именно так определил в своем приветствии направление работы советских кинематографистов Л. И. Брежнев. И мы во Вьетнаме стремимся равняться на ваши достижения, анализируя их идейную и художественную природу.

Трудно переоценить тот вклад, который внесли художники Советского Союза, как и все советские люди, в нашу победу. В годы борьбы ленты ваших мастеров помогали нам осуществлять идейно-политическое воспитание вьетнамского народа. Советские фильмы составляют 50 процентов всех картин, демонстрируемых на наших экранах. Вы сами можете представить, сколь важен для нас, например, фильм Юрия Озерова «Освобождение», который вот уже 5 лет идет у нас в переполненных кинотеатрах. Из картин последних лет широкий отклик получили «Это сладкое слово — свобода!», «Человек на своем месте», детям нашим очень нравится «Айболит-66».

Очень важную помощь оказывали нам деятели советского кино и в организации кинопроизводства, в подготовке национальных кадров. Двери ВГИКа всегда открыты для посланцев нашей стра-

ны, а ваших великих режиссеров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко мы всегда будем считать своими учителями.

Конечно, большую помощь оказывают нам и международные кинофестивали — много ценного получаем мы от встреч в Москве, Ташкенте, Карловых Варах. В мае этого года мы с огромным энтузиазмом откликнулись на приглашение принять участие в Фестивале антифашистского фильма в Волгограде. Ведь кому, как не нам, жителям страны, которая в течение многих лет вынуждена была вести кровопролитную войну против вражеской агрессии,— кому, как не нам, дорожить миром на земле, бороться за то, чтобы он никогда не был нарушен! Сражаются за это и наши фильмы.

В фильмах — вся наша история. Героическая борьба вьетнамского народа отражена прежде всего в хроникально-документальных лентах. Бо́льшая часть художественных картин наших кинематографистов также посвящена беспримерному мужеству вьетнамских патриотов. Мы гордимся тем, что на предыдущем Московском фестивале был тепло встречен наш фильм «17-я параллель: дни и ночи». В этом году мы привезли ленту, повествующую о борьбе народа в самые суровые дни 1972 года, когда на Ханой в течение 12 дней и ночей падали бомбы агрессоров. Картина называется «Девочка из Ханоя», поставил ее режиссер Хай Нинь, а в главной роли снялась знакомая зрителям по «17-й параллели» вьетнамская актриса Ча Жанг. Нам кажется, что тема борьбы вьетнамского народа не может потерять своего значения, так как, пока есть на земле империализм,— существует угроза агрессии, угроза новой войны. И мы должны воспитывать в нашей молодежи патриотизм, сплоченность, чувство ответственности за судьбу своей родины.

До сих пор масштабы наших фильмов были невелики — слабой была техническая база, ведь мы жили в условиях постоянных жертв и лишений. Теперь же мы решили создать подлинную эпопею, которая бы стала своего рода летописью героической борьбы вьетнамского народа. Здесь для нас во многом образцом служит советская картина «Освобождение».

Сейчас мы вступили в новый этап нашей революции, и мирное социалистическое строительство ставит перед кинематографистами новые задачи. Чрезвычайно актуальной становится сегодня тема трудового подвига вьетнамского народа. Ей посвящают сейчас свои работы многие режиссеры, например, Бать Зиеп, автор картины с символическим названием «Возвращение на поля». Фильм этот демонстрировался на фестивале в Ташкенте. Цель таких картин — помочь формированию нового человека, строителя социализма.

В годы войны вьетнамские кинематографисты держали в руках винтовки. И камеры их тоже становились грозным оружием в борьбе с врагом. Сегодня, в дни мира, наш народ, наша партия, наше правительство считают деятелей искусства бойцами культурного фронта. Так определял нашу роль и товарищ Хо Ши Мин. Вьетнамские кинематографисты будут и впредь отдавать все свои силы активному и целеустремленному созиданию социалистического строя.

Жамиан Бунтар,
режиссер (Монголия)

С 1959 года, с первого Московского кинофестиваля мы, монгольские кинематографисты, всегда связывали с этим киносмотром надежды на справедливую и взыскательную оценку нашего труда, на заинтересованное отношение коллег из братских стран к результатам наших творческих поисков, на доброжелательность московских зрителей. И ни один фестиваль в Москве не обманул наших ожиданий: каждый раз мы увозили домой богатые и разнообразные впечатления, которые самым конкретным образом помогали нам в дальнейшей работе. И в этом году московский киносмотр восхитил нас своей представительностью, широтой размаха, умелой организацией и подбором фильмов.

Задача всякого настоящего художника — идти в ногу со своим временем, с определяющими политическими и идеологическими тенденциями эпохи, быть на уровне ее эстетических завоеваний. Главное содержание нашей эпохи составляет движение человечества к социализму, прогрессу, национальной независимости. Благодаря усилиям миролюбивых сил во главе с Советским Союзом, современное мировое развитие определяется стремлением народов к миру, дружбе, сотрудничеству и взаимопониманию. Леонид Ильич Брежнев в своем приветствии Московскому фестивалю подчеркнул, что разрядка напряженности как нельзя лучше способствует проведению такого смотра и находится в полном соответствии с его целями и задачами. Итоги киносмотра наглядно подтверждают верность этих слов.

Значительные достижения современного кино продемонстрировала прежде всего программа социалистических кинематографий.

Грандиозные социальные полотна Анджея Вайды и Золтана Фабри; исполненный тонкого психологизма болгарский фильм «Крестьянин на велосипеде»; лента кинематографистов ГДР, в оригинальной форме рассказавшая о судьбе поэта-антифашиста Эриха Вайнерта; страстная и документально точная антивоенная картина наших вьетнамских друзей; фильмы, привезенные из Чехословакии, Румынии, Югославии, Кубы,— все это произведения, несущие высокую идейно-политическую нагрузку, произведения талантливые, отвечающие роли киноискусства в строительстве нового мира.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в приветствии гостям и участникам фестиваля подчеркнул важность усилий советских кинематографистов на пути яркого и разностороннего отображения социалистической действительности, и мы, посмотрев в Москве многие из ваших новых картин, смогли убедиться в плодотвор-

ности этих усилий. На советский кинематограф, на его принципиальные достижения, на лучшие фильмы из братских стран стараемся равняться и мы, деятели кино Монголии. Разумеется, речь не идет о прямом подражании — изучая опыт зарубежных друзей, наши художники остаются в гуще жизни своей страны, их поиски идут в русле национальной культуры монгольского народа.

IX Московский кинофестиваль познакомил нас и с важными открытиями, сделанными прогрессивными кинематографистами в странах капиталистического мира. Их картины доказывают, что передовое искусство сильно своей гуманистической, антибуржуазной направленностью, демократизмом. Здесь мне хочется прежде всего назвать прекрасный итальянский фильм режиссера Этторе Скола «Мы так любили друг друга». Значительной, во многом принципиально новой для индийского кино показалась мне и социальная драма режиссера Мринала Сена «Хор». Социальный и политический кинематограф привлекает сегодня художников и зрителей всех континентов, это явление чрезвычайно отрадное.

Картина «Год затмения солнца», представлявшая на фестивале Монголию, поставлена мною по сценарию С. Дашдоорова. Сценарий привлек меня возможностью создать самобытный, лирический, отчасти символичный, «негромкий» фильм о войне. О войне снимали много, и будут снимать во всем мире, пока живы в людях мысли о павших, чувство долга перед ними, пока не исчезла угроза новой бойни.

В Монголии нередко снимали картины, документально и всесторонне отражающие с о б ы т и я военной поры, в которых участвовали т ы с я ч и людей. Мне же хотелось посвятить свой фильм исследованию ч е л о в е к а, рассказать о нескольких неповторимых героях, чьи конкретные судьбы обобщенно и образно передали бы тяжесть жертв, принесенных народом в дни войны, показали бы глубину его страданий и величие его подвига. Подвига, который измеряется и определяется не только мужеством и храбростью на поле боя, но и величием души, щедростью сердца, глубиной эмоций.

Мне бы очень хотелось, чтобы высокие чувства героя этой картины нашли живой отклик в душах зрителей, чтобы молодежь вдохновлялась примером самых лучших, самых достойных. Ведь воспитание нового человека — одна из главных задач искусства в современном мире, и мы, художники, не имеем права ни на минуту забывать о высокой и важной миссии, возложенной на нас народом.

Суйменкул Чокморов,
актер (СССР)

Будущее древней и вечно молодой планеты Земля зависит от всех нас, ныне живущих. В том числе и от кинематографистов, от тех, кто утверждает идеалы прогресса и братства народов средствами своего искусства. Эта мысль убедительно выражена в приветствии Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля, в его словах о том, что «прогрессивные деятели мирового кино своими произведениями активно вторгаются в решение насущных проблем социального развития человечества, борются за национальную независимость, против всех форм угнетения и насилия».

Московский кинофестиваль с его благородным девизом способствует достижению этих высоких целей, помогает доброму общению и укреплению дружбы людей разных стран. Наш фестиваль — это не только встречи с лучшими произведениями мирового экрана, это еще и активные творческие контакты, чрезвычайно важные для развития прогрессивного кинематографа.

В дни, когда проходил IX Московский, свершилось эпохальное событие в истории человечества — полет космических кораблей «Союз» и «Аполлон», совместная работа на орбите советского и американского экипажей. Наиболее важный результат этого полета — начало конкретного плодотворного сотрудничества двух великих космических держав, которое должно принести пользу всем людям планеты.

Ясно, что столь грандиозный космический эксперимент был бы невозможен без соответствующей политической базы. Я имею в виду благоприятную атмосферу доверия, которая сложилась в последнее время после заключения ряда важных договоров и соглашений между СССР и США. Совместная работа советских космонавтов и их американских коллег — одна из многих

Жамиан Бунтар, Суйменкул Чокморов, Гастон Анселовичи, Эдгар Энстей

форм сотрудничества между нашими странами. Хочется надеяться, что наши связи будут расширяться и в области кинематографа.

Фестиваль связал меня дружбой с замечательной негритянской актрисой и общественной деятельницей США Лореттой Паукер. Мы и раньше встречались на Ташкентском фестивале, где Лоретта Паукер показывала свой интереснейший фильм-концерт, талантливую музыкально-литературную композицию, созданную на материале негритянского фольклора и произведений поэтов Америки, Африки, Азии. Во время недавней встречи в Москве мы говорили с Паукер о непреходящей красоте и мудрости народного искусства, о его неисчерпаемости, о том, как много дает оно художнику, стремящемуся к непосредственному соприкосновению с жизнью. Люди разных континентов, представители двух различных по своему общественному строю государств, актеры с совершенно несхожими судьбами, мы отлично понимали и «слышали» друг друга. Откуда идет такое взаимопонимание? Думаю, что главная причина— в общности наших представлений о задачах гуманистического искусства, направленного против зла, насилия, угнетения.

И мне кажется, что именно такая общность в понимании задач прогрессивного художественного творчества определяет самый дух московского кинофорума.

Меня радовало внимание и живой интерес, которые зарубежные гости Москвы проявляли к советскому многонациональному кинематографу. Сегодня уже мало кого удивляет, что на представительных международных киносмотрах нередко одерживают победы картины, снятые в Грузии, Казахстане, Литве или Киргизии. Мы видим здесь одно из проявлений мудрой ленинской национальной политики в области культуры, последовательно проводимой партией.

Об этом мне случалось беседовать с кинематографистами Кубы, Англии, Египта, Индии, Японии; они отмечали, что сегодня художественное мышление народов Советского Союза, сохраняя свою национальную самобытность, достигает уровня развития мировой культуры. Пример тому — работы Отара Иоселиани, Толомуша Океева, Ходжакули Нарлиева и многих других талантливых художников. Представители молодых кинематографий, с которыми мне приходилось встречаться, неизменно подчеркивали, как важен и ценен для них опыт многонационального советского киноискусства, сама возможность свериться с творчеством советских кинематографистов.

Московский фестиваль этого года проходил накануне завершающего этапа Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе — крупнейшего международного события всей послевоенной истории. Итоги совещания в Хельсинки, достигнутые на нем договоренности отвечают принципам мирного сосуществования, мира и свободы народов, открывают перед человечеством новые широкие и светлые горизонты.

Новые горизонты... В это определение укладываются главные наши планы и надежды, чаяния людей всего мира, стремящихся к дружбе и сотрудничеству между различными странами во всех областях человеческой деятельности. Новые горизонты открываются сегодня и перед нашей советской кинематографией, верной высокому девизу Московского кинофестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!».

Гастон Анселовичи,
режиссер (Патриотические силы Чили)

Кровь и страдания моей родины стали болью всего мира. Это убедительно продемонстрировал и Московский международный кинофестиваль, где было показано несколько фильмов разных стран, в которых взволнованно рассказывается о судьбах чилийской революции и разоблачается фашистский переворот в Чили. В знак солидарности с нашим народом на торжественном открытии фестиваля в Кремлевском Дворце съездов его участники и гости единодушно поднялись со своих мест, чтобы приветствовать госпожу Ортензию Бусси де Альенде, приглашенную в жюри конкурса художественных фильмов.

Военная хунта растоптала ростки новой культуры в нашей стране. Палачи убили и замучили в концентрационных лагерях сотни талантливых чилийских писателей, художников, артистов. Многие из них томятся сейчас в застенках Пиночета. После военного переворота закрылась студия «Чилифилмз». Чилийский кинематограф существует теперь только в эмиграции.

Для нас, чилийских кинематографистов, оказавшихся в изгнании, фильмы — сейчас главное оружие в борьбе за освобождение нашего народа. Мы надеемся со временем снимать внутри страны обличительные кинодокументы о сегодняшней жизни Чили...

Как и многие мои товарищи, я не был профессиональным кинематографистом и стал им, желая помогать рабочему движению, пропагандировать в массах политику правительства Народного единства. Развитие политического кинематографа в Чили неразрывно связано с историей рабочего движения, с классовой борьбой 60-х годов. Именно в конце 60-х годов создаются первые фильмы, посвященные этим темам.

Я тоже был занят съемками фильма об истории рабочего движения, о бурных политических событиях тех лет. Основная сложность для нас заключалась в отсутствии специальных документов и источников. Поэтому работа носила преимущественно исследовательский характер. Материал мы собирали буквально по крупицам, часто со слов самих участников событий и очевидцев. К моменту переворота фильм был почти готов, и с риском для жизни мы спасли пленку. Так же самоотверженно действовали и другие съемочные группы, которым с огромными трудностями удалось все же вывезти свои уникальные картины за границу. Благодаря братской помощи кинематографистов со-

циалистических стран, мы смогли завершить работу над своим фильмом и представить его на Московский кинофестиваль. Он называется «Кулаки против пушек».

Мы неизменно ощущали поддержку советского народа и счастливы, что наши картины увидят миллионы советских зрителей. Когда самолет приземлился на советской земле, мы сразу же окунулись в атмосферу искренней дружбы и гостеприимства. Незабываемое впечатление оставили у нас встречи с советскими мастерами экрана. Посетив «Мосфильм», мы убедились, какими богатыми возможностями располагают кинематографисты Советского Союза для художественного воплощения самых актуальных проблем современности. Подлинное восхищение вызвали у меня советские фильмы «Они сражались за Родину» и «Калина красная».

Мы видели программу Фестиваля антифашистских фильмов в Волгограде, который ярко отразил вклад кинематографистов разных стран в общее дело защиты мира на земле. Нынешний Московский кинофестиваль проходит в год тридцатилетия Победы над фашизмом, но я думаю, что антифашистская тема еще далеко не исчерпана. Пример Чили показывает, что народы мира должны быть постоянно готовы отразить наступление фашизма.

Приветствие, с которым обратился к участникам и гостям фестиваля Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, точно определяет огромную роль киноискусства в современном мире. Благородный девиз Московского фестиваля вдохновляет нас на дальнейшую работу во имя мира и социального прогресса.

Эдгар Энстей,
режиссер и критик (Великобритания)

За последние годы международная ситуация кардинально изменилась. Отступил в небытие призрак «холодной войны». Налаживаются дружественные взаимоотношения между народами и государствами. Важным шагом в этом направлении явилось Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе, заключительный этап которого недавно состоялся в Хельсинки. Я не политик, но смело берусь утверждать, что достигнутые там договоренности имеют большое конструктивное значение для укрепления дела мира. И это не может не радовать. Нужно и дальше идти по пути упрочения мира во всем мире. В дни IX Московского международного кинофестиваля состоялся совместный полет советского и американского космических кораблей. Вот чего могут добиться люди, когда они искренне стремятся к взаимопониманию.

Как глубоко верно отметил Л. И. Брежнев в своем обращении к гостям и участникам фестиваля, искусство кино играет важную роль в деле сближения народов. Нам, документалистам, особенно близки эти слова, которыми задачи современного киноискусства определены исключительно точно.

В мире существует сейчас немало сложных проблем: демографический взрыв, нехватка энергетических ресурсов, загрязнение окружающей среды. Кинематографисты не могут оставить их без внимания. Я видел интересный фильм Александра Медведкина «Тревожная хроника», где показаны последствия небрежного отношения к природе в капиталистическом обществе. Сам я тоже несколько раз обращался к этой теме. Однако ставить серьезные фильмы в Англии намного сложнее, чем в Советском Союзе. В вашей стране очень много делается для развития кино, в частности документалистики. На Западе же документалисты вынуждены работать в условиях противоборства с коммерческим кино, а в последнее время еще и с коммерческим телевидением. В Англии только те объединения документалистов, которые пользуются финансовой поддержкой государства или Национального киноинститута, могут плодотворно трудиться.

Английскими документалистами создано немало картин, затрагивающих важные социальные проблемы. Еще в 30-е годы мною были сделаны фильмы, в которых рассказывалось о нелегкой жизни многих англичан, «Жилищный кризис» и «Достаточно ли пищи?». Многие ленты способствовали принятию некоторых мер, направленных на улучшение положения трудящихся. Сейчас социальная проблематика проникает на телевидение чаще. Однако, в отличие от фильмов прошлых лет, эти картины, как правило, ограничиваются локальными ситуациями. Их создатели почти не делают попыток рассмотреть проблему в целом.

Важнейшая задача документального кино сегодня — пробудить в людях общественную инициативу. Кино должно обратить особое внимание на процессы, происходящие непосредственно в сфере производства. В Англии сейчас некоторые отрасли промышленности перешли под контроль государства. Кинематографисты должны верно информировать общественность о положении в этих отраслях.

Очень интересной представляется мне новая советская картина «Премия», которую нам показали в Москве. Фильм этот игровой, но в нем с необыкновенной тщательностью и серьезностью рассматриваются реальные, очень характерные для нашей эпохи проблемы и конфликты. Мы видим на экране людей, чувствующих ответственность за свое дело. Производственный конфликт постепенно захватывает всех действующих лиц. Никто не может остаться равнодушным к происходящему. И это чрезвычайно важно. Конечно, такое отношение к делу может возникнуть у рабочих только тогда, когда они становятся хозяевами средств производства.

Подобные проблемы волнуют кинематографистов разных стран. Поэтому для нас так важны просмотры, встречи, беседы, дискуссии, происходящие в рамках Московского фестиваля. Ведь здесь мы имеем конкретную возможность лучше узнать и обсудить то, чем живут сегодня люди нашей планеты.

Кэти Мирза,
актриса (Индия)

С Москвой сегодня связаны надежды всего человечества на прочный мир и социальный прогресс. Столица Страны Советов стала символом политики доброй воли и взаимопонимания между народами. И глубоко закономерно, что самый яркий и представительный форум прогрессивного киноискусства проходит в этом прекрасном городе.

В Москве я сразу же почувствовала себя как дома и нашла здесь много новых друзей. Непринужденная и доброжелательная атмосфера фестиваля очень располагает к общению. Нигде не встретишь такого серьезного отношения к роли кинематографа, как в Советском Союзе, где публика столь отзывчива и требовательна. Не могу не сказать о глубоко взволновавшем меня событии: о посещении Музея В. И. Ленина. Его уникальные экспонаты, содержательный рассказ экскурсовода и фильм, который мы там увидели, создают живое представление об облике великого вождя Октябрьской революции, о беспримерном историческом пути советского народа.

Убедительным подтверждением высокого назначения киноискусства в современном мире явилось приветствие, с которым обратился к участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. Его призыв к деятелям мирового кино выступать против всех форм угнетения и насилия, бороться своим творчеством за демократию, гуманизм и прогресс произвел на индийскую делегацию неизгладимое впечатление.

Принципы внешней политики Советского Союза получили ныне всеобщее признание, и я счастлива, что они совпадают с внешнеполитической программой правительства нашей страны. Недавние визиты в Индию советских руководителей подтвердили это и содействовали дальнейшему развитию дружбы и сотрудничества между нашими народами. Я полностью солидарна с теми моими соотечественниками, которые трудятся на благо мира, действуя рука об руку со своими советскими друзьями, с передовыми людьми других стран. Думаю, что IX Московский международный кинофестиваль, проходивший в те дни, когда в Хельсинки успешно завершился второй этап Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе и состоялся совместный космический полет «Союза» и «Аполлона», внесет заметный вклад в укрепление дела мира, в расширение культурных контактов.

Поддержка молодых кинематографий — одно из проявлений солидарности Советского Союза с развивающимися странами, с национально-освободительным движением во всем мире. Поэтому, в отличие от некоторых известных западных киносмотров, на Московском фестивале фильмы, созданные в Азии, Африке и Латинской Америке, всегда могут рассчитывать на самый внимательный и заинтересованный прием, они пользуются здесь равными правами с произведениями развитых кинематографий. Отрадно сознавать, что для многих кинематографистов «третьего мира» фестиваль в Москве служит подлинной школой мастерства и творческого опыта.

Кино — мощное средство воздействия на умы и сердца миллионов, оно обязано говорить людям правду о мире, в котором они живут. Индия на протяжении веков подвергалась жестокой колониальной эксплуатации, и большая часть ее населения все еще живет трудной жизнью. Для того, чтобы правдиво отображать на экране реальную действительность нашей страны, надо не закрывать глаза на существующие у нас серьезные проблемы, а вскрывать их причины, искать средства их преодоления. К сожалению, многие фильмы, выпускаемые индийскими студиями, как правило, представляют собой сентиментальные, далекие от действительности произведения. Знакомство на фестивале с работами моих коллег из разных стран, и особенно с советскими фильмами, укрепило мою убежденность в том, что гуманизм современного кино должен быть социально направленным, рождающим протест против несправедливости и насилия, указывающим пути к прогрессу.

В этой связи меня очень увлекает роль в новом таджикском фильме «Восход над Гангом», где я буду играть смелую и гордую девушку с трудной судьбой. Я уже давно мечтала о подобной роли и о совместной работе с советскими кинематографистами. Сейчас я тщательно готовлюсь к съемкам, которые начнутся в Душанбе, а затем будут продолжены в Индии.

Франко Неро,
актер (Италия)

Кино — сильнейшее средство воздействия на людей. Его влияние в современном мире исключительно велико. Поэтому актер должен всегда ответственно относиться к выбору роли. Когда тебе предлагают сниматься в том или ином фильме, необходимо, прежде всего, выяснить, что это за фильм, каков его характер, чему он служит: прогрессу или реакции. Этим определяется положительный или отрицательный результат твоей работы с точки зрения интересов общества.

Среди фильмов, в которых мне предлагают сниматься, я всегда отдаю предпочтение политически направленным произведениям. Я люблю политические фильмы. Мне доставляет удовольствие работать с такими признанными мастерами этого жанра, как Элио Петри, Дамиано Дамиани, Флорестано Ванчини, Карло Лидзани. Конечно, мною сыграно немало ролей и в картинах иного плана: вестернах, детективах, комедиях, детских лентах. Как актер-профессионал, я обязан удовлетворять различные зрительские вкусы, быть многоплановым. Но принимаю участие в фильме я только в том случае, если замысел мне нравится и я уверен, что он принесет пользу зрителю.

Есть много актеров, активно занимающихся политической деятельностью. Я предпочитаю отстаивать свои политические взгляды с экрана. Мне думается, что такой путь — наиболее действенный способ для актера выразить собственную гражданскую позицию, участвовать в решении насущных проблем современности, помогая киноискусству выполнять свою высокую миссию, о которой говорил в приветствии участникам и гостям IX Московского фестиваля Л. И. Брежнев.

Как правило, мои герои люди честные, смелые, не привыкшие легко отступать перед трудностями. Бесстрашно они ведут борьбу с мафией, с коррупцией, которая проникла в глубь буржуазного общества. Однако герой-одиночка не способен ничего изменить. Именно таковы образы полицейских комиссаров в фильмах «Сова появляется днем» и «Признание комиссара полиции прокурору республики», таков и случайно попавший в тюрьму архитектор из картины «Следствие закончено — забудьте».

Очень важной была для меня работа в фильме «Муссолини: последний акт». В Италии сейчас очень много людей, особенно среди молодежи, плохо представляющих себе, что такое фашизм. Такие исторические фильмы, как «Муссолини», должны напомнить всем, кто не склонен утруждать себя «неприятными» воспоминаниями, к каким драматическим последствиям может привести страну терпимое отношение к политическим авантюристам.

На предыдущих московских фестивалях с успехом демонстрировались многие политические ленты. И на этот раз во внеконкурсной программе смотра представлен итальянский политический фильм «Коррупция во дворце правосудия» Марчелло Алипранди, где я исполнил одну из ролей. Весьма показательно, что Московский кинофестиваль, девизом которого являются слова «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», уделяет такое внимание политическим и социально направленным кинопроизведениям.

Лоретта Паукер,
актриса и режиссер (США)

Сегодня, когда позитивные перемены во взаимоотношениях между народами и государствами привели к заметному оздоровлению политического климата планеты, миллионы людей во всем мире воспринимают этот процесс как результат последовательного и плодотворного курса Советского правительства на разрядку международной напряженности, в успешном осуществлении которого важная роль принадлежит Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу; его государственная мудрость и дальновидность помогли преодолеть многие трудности на пути к укреплению взаимопонимания и сотрудничества во всем мире.

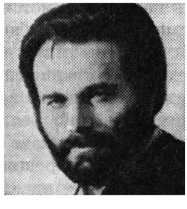
Бесспорно, нет и не может быть ничего более важного, чем благородная деятельность во имя мира и социального прогресса, во имя счастья и процветания человечества. Совместные усилия двух наших стран в освоении космоса, в деле предотвращения ядерной войны успешно служат именно этим высоким целям.

Сегодня все большее число американцев горячо поддерживает разносторонние взаимовыгодные экономические и культурные контакты с Советским Союзом. Их интересуют достижения советской науки и техники, искусства и литературы, успехи советского общественного строя. Они хотят, чтобы обмен духовными ценностями между народами наших стран расширялся. После успешного завершения совещания в Хельсинки здесь открываются новые широкие перспективы, и передовые люди Америки готовы внести свой вклад в дальнейшее развитие советско-американского сотрудничества.

Подобные убеждения полностью разделяют прогрессивные американские кинематографисты, которые создают произведения самой актуальной проблематики, фильмы, свободные от коммерческого культа порнографии и насилия. В творчестве зрелых мастеров и молодых режиссеров ныне все отчетливее звучит протест против социальной несправедливости, против империализма и милитаризма. Активно осуществляя поиск новых художественных средств и форм выразительности, прогрессивные кинематографисты Америки стремятся приблизить свое искусство к зрителю, сделать его активным соучастником изображаемых на экране событий.

Искусство сближает народы, дает им возможность лучше узнать и понять друг друга. Поэтому каждый истинный художник обязан осознавать себя культурным по-

Кэти Мирза,
Франко Неро,
Лоретта Паукер,
Жан-Даниэль Симон,
Шарлотта Керр



средником между людьми разных стран, должен чувствовать свою сопричастность ко всему, что происходит на Земле.

В этом я вновь убедилась на IX Московском международном кинофестивале, который объединил под своим благородным девизом посланцев киноискусства почти ста стран. С особым волнением встретила я приветствие Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям фестиваля. Я нашла в нем подтверждение собственным мыслям и чувствам. Призыв Генерального секретаря ЦК КПСС укреплять посредством кинематографа волю народов к борьбе за мир, демократию и гуманизм отвечает творческим устремлениям всех честных художников планеты. Завидна участь советских кинематографистов, работа которых окружена столь внимательной заботой партии, правительства и широкой общественности!

Нынешний Московский фестиваль проходил в дни, когда Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе приближалось к своему успешному завершению, когда состоялся совместный космический полет «Союз — Аполлон». Эти исторические события оказали благотворное влияние на всю атмосферу московского кинофорума: здесь царил дух сотрудничества, дружбы и взаимного уважения.

Как члену жюри конкурса детских фильмов, мне радостно отметить, что для юных зрителей нынешний фестиваль явился подлинным праздником. В социалистическом обществе, где искусство принадлежит народу, детское кино является делом государственной важности. Талантливый отряд сценаристов, режиссеров, актеров рассказывает ребятам об окружающем их мире, готовит подрастающее поколение к самостоятельной жизни. В советских фильмах для детей и в детских фильмах других социалистических стран, которые я посмотрела в Москве, воплотились лучшие традиции мирового кинематографа. Я многое почерпнула для себя из этих картин.

Вообще знакомство с советским киноискусством и киноискусством других социалистических стран стало для меня большой творческой школой. Я с благодарностью вспоминаю теплые встречи с советскими коллегами на Ташкентском и Московском фестивалях в прошлые годы и надеюсь еще не раз побывать на этих кинофорумах, чье положительное влияние на мировое киноискусство несомненно. Главная их заслуга состоит, на мой взгляд, в том, что они выводят на большой экран фильмы развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки, которым затруднен доступ на известные западные киносмотры. У меня теплело на сердце, когда советские зрители искренне приветствовали работы молодых кинематографистов «третьего мира».

Все расширяющаяся география Московского кинофестиваля подтверждает, что киноискусство в современном мире действительно может служить важным средством сближения народов земного шара.

Жан-Даниэль Симон,
режиссер (Франция)

Московский фестиваль поражает прежде всего своей подлинно творческой атмосферой, своей направленностью, отвечающей прекрасному девизу: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», широкой представительностью и, наконец, доброжелательностью и искренним интересом московских зрителей.

Здесь, на Московском международном кинофоруме, я был рад встретить своих друзей и коллег — кинематографистов из стран Африки, Азии, Латинской Америки, которых вряд ли мог бы увидеть на других фестивалях в странах Запада.

Кинематограф — мощное средство воздействия на умы и сердца людей, способное сыграть важную роль в поступательном движении человечества к будущему, сближая народы, вторгаясь в самые сложные и острые процессы современного мира — политические, социальные, нравственные. Но, к сожалению, многие кинематографисты капиталистических стран, поставившие свои способности на службу коммерции, зачастую распространяют с экрана идеи насилия, порнографию или подменяют достоверную картину эпохи красочными суррогатами, внушая зрителю искаженные представления о событиях истории и современности.

IX Московский международный киносмотр проходил в год 30-летия Победы над гитлеровской Германией. Естественно, что на фестивальных экранах были показаны новые ленты, посвященные темам войны и антифашистского Сопротивления, в которых прогрессивные мастера кино отразили подлинную правду истории и восславили подвиг героев-антифашистов. Время идет, но темы эти не тускнеют. Напротив, каждое новое десятилетие что-то прибавляет к нашим знаниям о той великой эпохе, позволяя художнику отчетливее видеть корни событий и их исторические последствия. Как пример назову недавний французский фильм «Бригада».

В своем приветствии участникам и гостям фестиваля Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Брежнев отметил, что раскрывать величие идеалов, вдохновлявших героических борцов против фашизма,— высокий долг деятелей киноискусства. Это очень верно! Прежде всего — потому, что эта тема обращена не только в прошлое, но — в нынешний день, ибо в некоторых странах фашизм сегодня вновь поднимает голову. Та часть послания, где отмечается значение передового кинематографа как важного средства углубления взаимоотношения между народами, звучит особенно актуально сегодня, когда на международной арене многое меняется. От периода «холодной войны» и конфронтации Европа и весь мир переходят к разрядке, к утверждению принципов мирного сосуществования.

Кино реально сближает народы, пробуждает в людях добрые чувства и решимость к борьбе за передовые идеалы современности.

Я знаю, с каким интересом относится советский зритель к киноискусству Франции, какой популярностью пользуются в СССР фильмы французских мастеров. Все более широкую аудиторию в моей стране находят и советские ленты. Я вижу в этом одно из проявлений глубоких традиций франко-советской дружбы.

Шарлотта Керр,
актриса и режиссер (ФРГ)

Я счастливее многих участников и гостей Московского фестиваля, поскольку приехала в Советский Союз впервые, и мне только предстояла радость узнавания того, что многим было уже известно, радость первых впечатлений от встречи со столицей вашей страны.

Какие впечатления я имею в виду?

Конечно же, прежде всего,— сам фестиваль, его дружелюбную атмосферу, его широту, представительность, разнообразие фестивального экрана, встречи, беседы, общение с коллегами из множества стран мира, покоряющее гостеприимство хозяев. И — необычайную прелесть древней Москвы. И Третьяковскую галерею с бесценными сокровищами русского искусства. И москвичей — открытых, общительных, приветливых....

Особое чувство охватило меня на Красной площади — она представилась мне зримым и рельефным выражением глубокого внутреннего единства сегодняшней действительности страны и ее истории. Бесконечный поток людей к Мавзолею — может ли быть более убедительное свидетельство того, что у вас для миллионов людей прошлое связано с настоящим живой преемственностью идей, дел, мыслей!

Навсегда поселился в моей душе Ленинград. Для меня теперь это — не просто великий город, но образ времени и вашего народа, мужественного, стойкого, великодушного. Поймите меня правильно — я отнюдь не наивна и знаю, какие безмерные несчастья принес миру, Европе и прежде всего Советскому Союзу гитлеризм. Но знать — это одно, а прикоснуться взглядом и сердцем к камням Пискаревского кладбища — совсем другое...

На Пискаревском кладбище я испытала сильнейшее в моей жизни потрясение. Преклоняюсь перед подвигом Ленинграда! Как прекрасно, что не только те, кто пережил блокаду, но и юное поколение чтит героизм и жертвы отцов и дедов: я была свидетельницей глубоко человечного обычая — молодожены сразу же после бракосочетания приезжают на Пискаревское кладбище, чтобы возложить цветы. Поразило меня и то, что в самом духе мемориала, в настроении людей, в их скорби я не заметила даже оттенка вражды к немецкому народу. И по-моему, это — сильнейшее обвинение нацизму!

Меня глубоко тронули теплота и сердечность, с которой московские зрители принимали делегацию ФРГ, когда мы представляли наш конкурсный фильм. Я понимаю, что дело было не столько в нас самих — не такие уж мы большие «звезды»,— а в искренне доброжелательном отношении к нашей стране, с которой у Советского Союза налаживаются ныне добрые деловые и культурные связи. Хочу сказать, что большинство населения Федеративной Республики Германии тоже одобряет благотворные перемены в отношениях между нашими странами, перемены, которые положили начало новому политическому климату в Европе, упрочению мира и развитию сотрудничества. Я всецело разделяю взгляды на роль киноискусства в сегодняшнем мире, которые сформулировал в своем приветствии Московскому фестивалю Генеральный секретарь Леонид Брежнев. Кино — поистине могучее средство общения, взаимного знакомства народов, посредник между людьми, независимо от их национальности, политических убеждений, социальных систем, в условиях которых они живут. Сейчас много пишут и говорят о политических фильмах. Но я думаю, что не только открыто политические ленты играют важную социальную роль в нашей сложной действительности. Любая картина, если она сделана честными, мыслящими, прогрессивно настроенными художниками, если она несет правду о жизни той или иной страны — способствует взаимопониманию народов, помогает им лучше узнать друг друга, способствует укреплению мира. А следовательно — становится фактором не только искусства, но — и политики.

Я знаю, что теперь, после Московского кинофестиваля, у меня будет снова и снова возникать желание попасть в вашу великую страну. Спасибо за это фестивалю!

Лауреаты IX Международного кинофестиваля в Москве

ЖЮРИ КОНКУРСА ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ПРИСУДИЛО:

Золотой приз — фильму **«Дерсу Узала»** (СССР), режиссер Акира Куросава.
Золотой приз — фильму **«Земля обетованная»** (Польская Народная Республика), режиссер Анджей Вайда.
Золотой приз — фильму **«Мы так любили друг друга»** (Италия), режиссер Этторе Скола.
Серебряный приз — фильму **«У моего брата отличный братишка»** (Чехословацкая Социалистическая Республика), режиссер Станислав Стрнад.
Серебряный приз — фильму **«Хор»** (Индия), режиссер Мринал Сен.
Серебряный приз — фильму **«Силы земли»** (Перу), режиссер Бернардо Ариас.
Специальные призы:
Фильму **«Год затмения солнца»** (Монгольская Народная Республика), режиссер Жамиан Бунтар — за поэтическое выражение правды народной жизни.
Режиссеру **Золтану Фабри** (Венгерская Народная Республика), постановщику фильма «Незавершенное предложение» — за заслуги в развитии современного киноискусства.
Приз за лучшее исполнение женской роли — **Харриет Андерсон** (фильм «Белая степа», Швеция).
Приз за лучшее исполнение женской роли — **Фатиме Буамари** (фильм «Наследие», Алжирская Народная Демократическая Республика).
Приз за лучшее исполнение мужской роли — **Мигелю Бенавидесу** (фильм «Другой Франсиско», Республика Куба).
Приз за лучшее исполнение мужской роли — **Георгию Георгиеву-Гецу** (фильм «Крестьянин на велосипеде», Народная Республика Болгария).
Специальные дипломы присуждены:
Фильму **«Кафр Касем»** (Сирийская Арабская Республика), режиссер Бурхан Алавийа — за волнующее воспроизведение одной из драматических страниц борьбы народа.
Фильму **«Ужицкая республика»** (Социалистическая Федеративная Республика Югославия), режиссер Жика Митрович — за воплощение темы народного героизма в антифашистской борьбе.
Фильму **«Девочка из Ханоя»** (Демократическая Республика Вьетнам), режиссер Хай Нинь — за яркое воплощение мужества народа.
Фильму **«Крепость на песке»** (Япония), режиссер Ёситаро Номура — за гуманность и своеобразие в изображении человеческих отношений.
Актрисе **Малини Фонсека** (Шри Ланка) — за талантливое исполнение роли в фильме «Как стать взрослой».

ЖЮРИ КОНКУРСА КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ ПРИСУДИЛО:

Золотой приз — фильму **«Героическая симфония»** (Венгерская Народная Республика), режиссер Илона Колонич.
Золотой приз — программе фильмов итальянских рабочих киноорганизаций: **«Брешия — 1974»**, авторы фильма — Джанни Боничелли, Леила Целла, Паоло Модуньо, Паоло Гамбесчиа, Луиджи Перелли, Леонида Реголи в сотрудничестве с киногруппами

Федерации Коммунистической партии Болоньи — Неаполя — Милана и **«Преступление в мирное время»**, режиссер Джано Буттурини.
Серебряный приз — фильму **«Чилийская хроника»** (Патриотические силы Чили), режиссер Эдуардо Лабарка.
Серебряный приз — фильму **«Железные дороги»** (Великобритания), режиссер Джоффри Джоунз.
Серебряный приз — фильму **«Северная надбавка»** (ГДР), режиссер Карл-Хайнц Мундт.
Специальные дипломы — фильмам: **«Рыбаки»** (Тунис), режиссер Хасин Дальдуль; **«Учитель Марин»** (Народная Республика Болгария), режиссер Христо Ковачев; **«Шахтерский фильм»** (Великобритания), авторы фильма — кинематографисты из группы «Синема Экшн».

ЖЮРИ КОНКУРСА IX МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ ПРИСУДИЛО:

Золотой приз — фильму **«Парад»** (Франция), режиссер Жак Тати.
Серебряный приз — фильму **«Москва — Кассиопея»** (СССР), режиссер Ричард Викторов.
Серебряный приз — фильму **«Ни с кем»** (Болгария), режиссер Иванка Грыбчева.
Серебряный приз — фильму **«Мальчик и скрипка»** (Югославия), режиссер Йован Ранчич.
Специальный диплом жюри присужден фильму **«Юный Робин Гуд»** (Великобритания), режиссеры Матт Маккарти, Джон Блэк — за удачную интерпретацию старинной народной легенды.
Специальный диплом жюри получил фильм **«Поливальная машина»** (Венгрия), режиссер Жолт Кезди-Ковач — за режиссерские поиски в поэтическом кино для детей.

СПЕЦИАЛЬНОЕ ДЕТСКОЕ ЖЮРИ КОНКУРСА ПРИСУДИЛО СЕМЬ ПРИЗОВ:

Приз за фильм, который нам больше всего понравился,— картине **«Конец каникул»** (Польша), режиссер Станислав Ендрыка.
Приз за самый веселый фильм — ленте французского режиссера Жака Тати **«Парад»**.
Приз за лучшее исполнение роли девочки — Сони в картине **«Волшебная ракушка»** (Индия), режиссер Саи Паранджпи.
Приз за лучшее исполнение роли мальчика — Ларсу Сёдердахлу, фильм **«Карлсон, который живет на крыше»** (Швеция), режиссер Олле Хелбум.
Приз за лучшую сказку — фильму **«Русалочка»** (Япония), режиссер Томохару Кацумата.
Приз за самый оригинальный фильм фестиваля — фильму **«Амеба»** (Польша), режиссер Лехослав Маршалек.
Приз за самый лучший мультфильм — ленте **«Трапитто»** (Аргентина), режиссер Мануэль Гарсиа Ферре.

ПРИЗЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ ФИЛЬМАМ IX МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ:

Союз кинематографистов СССР — призы и дипломы: художественному фильму **«Ужицкая республика»** (Югославия); документальному фильму **«1000 дней борьбы»** (Япония); режиссеру **Сембену Усману** (Сенегал).

ВЦСПС — приз короткометражному фильму **«Шахтерский фильм»** (Великобритания).
Комитет защиты мира — диплом художественному фильму **«Ужицкая республика»** (Югославия); диплом — короткометражному фильму **«Наблюдательный пост Йокосука»** (Япония); диплом и приз — детскому фильму **«Как стать взрослой»** (Шри Ланка), детскому фильму **«Дружина Черного пера»** (ЧССР), детскому мультипликационному фильму **«Трапитто»** (Аргентина), фильму **«Виноград из Саламанки»** (Италия), короткометражному фильму **«Памятники»** (Болгария); дипломы — короткометражным фильмам **«Чехословакия, год XXX»** (ЧССР), **«Относительно женщин»** (Коста-Рика), **«Шагаем по весне»** (ДРВ), **«Для кого революция»** (НДРЙ).
Комитет солидарности стран Азии и Африки — призы и дипломы — художественному фильму **«Нефтяной войны не будет»** (Марокко), короткометражным фильмам **«Намбия — обманутое доверие»** (ООН), **«Огонь памяти»**, **«Они не существуют»**, **«Май палестинцев»** (ООП), **«Первые дни свободы»** (РЮВ); дипломы — короткометражным фильмам **«Добро пожаловать в Ирак»** (Ирак) **«Интернациональный долг»** (СССР).
Комитет молодежных организаций присудил призы и дипломы короткометражному фильму **«Чили не сдается, черт возьми»** (Колумбия), детским фильмам **«Дружба»** и **«Мальчик и скрипка»** (Югославия).
Союз писателей СССР — почетный диплом за сценарий фильма **«Большие ожидания»** (Великобритания).
Союз журналистов СССР — приз и диплом короткометражному фильму **«Это был наш праздник»** (ФРГ).
Союз художников СССР — приз и диплом Манфредо Манфреди за фильм **«Виноград из Саламанки»** (Италия) и фильму **«Актер и дикари»** (Румыния).
Союз композиторов СССР — приз и диплом композитору Мицуаки Канно и дирижеру Ясуси Акутагава за музыку в фильме **«Крепость на песке»** (Япония).
Журнал «Искусство кино» — приз и диплом документалисту **Христо Ковачеву** (Болгария).
Журнал «Советский экран» — приз и диплом фильму **«Крестьянин на велосипеде»** (Болгария).
Министерство просвещения СССР — призы и дипломы фильму **«Конец каникул»** (Польша) и фильму **«Взгляни еще раз»** (Иран).
Главное управление по иностранному туризму при СМ СССР — диплом за фильм **«Например, Вена»** (Австрия).
Союз обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами — приз и диплом фильму **«Дом на юге»** (Мексика).
Комитет советских женщин — приз и диплом фильму **«С кубинскими женщинами»** (Куба).
Комитет по физической культуре и спорту при СМ СССР — приз и диплом фильму **«Дарек Дзедзех»** (Польша).
Жюри ФИПРЕССИ присудило свой приз конкурсному советскому фильму **«Дерсу Узала»**, режиссер Акира Куросава. Дипломом отмечен кубинский фильм **«Другой Франсиско»**, режиссер Серхио Хираль.

Вия Артмане

С думой о партии

Близится XXV съезд партии. Новая важнейшая историческая веха на нашем пути к коммунизму.

Каждый съезд КПСС — это принципиальный, деловой и вместе с тем творческий, вдохновенный анализ нашего общего труда, это трезвая оценка сделанного и — смелый взгляд в будущее, утверждение величественных планов партии и народа, которые органично, естественно становятся кровным делом каждого советского человека.

Съезды партии неизменно демонстрируют триумф коммунистических идеалов, триумф внутренней и внешней политики нашего государства, а потому еще теснее сплачивают многонациональный советский народ вокруг Коммунистической партии и ее ленинского Центрального Комитета.

XXV съезд КПСС венчает девятую пятилетку. Мы подводим итоги. И делаем это не только для того, чтобы оценить прошлое — мы хотим, чтобы это прошлое лучшими своими чертами, определяющими тенденциями вросло в будущее. Мы хотим, критически осмыслив собственный труд, отсечь все то, что не пригодится в нашем движении дальше.

Партийный съезд — это пик высоты, взятой единым усилием, это вершина, с которой мы оглядываемся на пройденный путь. Каков он был, чем славен для всех советских людей, чем особенно запомнился деятелям культуры?

Девятая пятилетка — это мощнейший взрыв творческой энергии масс. Это БАМ и Тюмень. Это захватывающие дух полеты в космос, это глубоко символичный совместный полет «Союза» и «Аполлона». Новый прилив трудового энтузиазма, новый взлет героических подвигов советского народа.

Девятая пятилетка — это убедительнейшие, принципиальные победы советской внешней политики, это яркая демонстрация мощи наших идей, силы нашего примера.

Это помощь наша — бескорыстная и действенная — друзьям, всем, кто борется с черными силами реакции и тирании. Это долгожданная разрядка напряженности, завоеванная прежде всего благодаря усилиям Советского правительства, благодаря личной энергии и мудрости Л. И. Брежнева, это встречи в Женеве и Хельсинки.

Уходящее пятилетие наверняка запомнится всем нам и еще одним ярким событием: празднованием 50-летия Советского Союза, подтвердившим глубокое единство и сплоченность народов нашей многонациональной Родины, правоту и жизненность ленинских принципов национальной политики. Все мы — одна семья, и в этом залог наших успехов.

Воистину победной стала девятая пятилетка для советского народа! Наша трудовая повседневность и теоретическая работа партии доказали мудрость решений XXIV съезда КПСС, великую силу его генеральной линии.

Минувшая пятилетка для нас, кинематографистов, была знаменательна и еще одним событием. Прошло три года с того дня, когда стремления и надежды советских художников кино, их планы и размышления, трезвая оценка успехов и взыскательный анализ неудач, когда все это, столь естественное и необходимое на пути большого искусства, нашло свое обобщающее выражение в мудром и глубоком партийном документе — в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Этот документ, так же как и Постановление «О литературно-художественной критике» — один из характернейших примеров осуществления идеологической линии партии, намеченной XXIV съездом. Постановление это развивает, углубляет, конкретизирует основные положения, выдвинутые Резолюцией съезда, отметившей возрастающую роль литературы и искусства в жизни общества, указавшей на незыблемость ленинских принципов партийности и народности.

Появление этого Постановления не было неожиданным — все мы ощущаем в нашей повседневной будничной работе, какую действенную помощь оказывают нам, деятелям искусства, Коммунистическая партия и Советское правительство. Помощь эта столь многообразна, что охватывает практически все сферы нашей деятельности, учитывает всю систему взаимоотношений художника с обществом.

Партия осуществляет свое руководство мудро и гибко, в разных формах, проявляя чуткость и принципиальность, демонстрируя глубокое понимание специфики нашего труда. Яркий пример тому — приветствия Генерального секретаря КПСС товарища Л. И. Брежнева Всесоюзному и Международным кинофестивалям.

Авангардная роль партии в строительстве коммунизма в нашей стране проявляется и в том, что, направляя и анализируя характернейшие процессы времени, партия ориентирует нас, художников, на решение первоочередных, неотложных и увлекательных задач.

Вместе с партией мы решаем проблемы, связанные с поступательным движением общества, с развитием духовной культуры, с воспитанием человека высокого коммунистического сознания.

Конечно же, едва ли не главным, определяющим завоеванием минувшего пятилетия стало дальнейшее глубокое и всестороннее совершенствование советского гражданина, обогащение его новыми чертами, характеризующими гармоническую личность настоящего патриота, творца, созидателя. И произведения искусства, вышедшие на магистральные темы современной жизни, сумели, на мой взгляд, воплотить то новое, что доминирует сегодня в характере советского человека.

Не случайно живой отклик зрителей получила серия картин, в центре которых — проблема «НТР и человек».

Мощное развитие науки и техники, новые, более гибкие и мобильные методы управления, все ускоряющийся темп нашей жизни, новая технология производства выдвинули и новые задачи, сделали необходимым акцент на деловых качествах в каждом труженике. Сегодня недостаточно быть просто хорошим работником и хорошим человеком — сегодня необходимо быть д е л о в ы м человеком, «человеком на своем месте», хозяином страны, осознающим свою личную ответственность буквально за все, что происходит вокруг.

Как совместить деловитость с эмоциональностью, не нанесет ли рационализм какого-либо ущерба личности, ограничив «души прекрасные порывы», как добиться, чтобы всюду у нас победил принцип — «работа — для человека»?

Все эти сложнейшие вопросы выдвинуло наше беспокойное время, однозначных ответов тут быть не может — показательно и отрадно, что искусство активно включилось в полемику, отразив острые, конфликтные ситуации, показав незаурядные, многогранные и противоречивые характеры.

Нам, кинематографистам, в этом процессе актуализации искусства принадлежит не последняя роль — свидетельством тому фильмы «Укрощение огня», «Премия», «Человек на своем месте», «Самый жаркий месяц», «Старые стены», «День приема по личным вопросам», а зрителям — радость встречи с настоящим искусством, побуждающим к размышлению, к сопереживанию, к постижению действительности.

Арсенал партийной идеологии, формирующей художников нашей страны, является идейной основой советского киноискусства. Демократизм, гуманизм, гражданственность,

верность революционным идеалам — вот главные заповеди, сделавшие наш социалистический кинематограф необходимым народу.

Революционные коммунистические идеи вскормили уже первое поколение кинематографистов Страны Советов, о чем лаконично и точно сказал С. Эйзенштейн: «Революция сделала меня художником». Художником и гражданином! Эти слова в своей совокупности и образуют понятие, определившее художника нового типа — деятеля культуры социалистического государства.

Советское многонациональное искусство впитало в себя, творчески переосмыслило и вдохновенно трансформировало все то прогрессивное, гражданственное, реалистическое, что составляло славу и гордость культуры прошлого. И здесь плодотворно обнаружили себя преимущества социалистического интернационализма. Кинематограф каждой советской республики не является ограниченным, «местническим». Он осознает себя владельцем и наследником всех завоеваний мировой культуры, всей культуры нашей Родины.

Ленинское учение об интернационализме, последовательно проводимое в жизнь партией на всех этапах исторического развития Советского государства, дало результаты поистине поразительные. Взаимообогащение, взаимопроникновение социалистических культур — феномен, который подробно изучается во всем мире. Это чисто советское явление, невозможное на другой почве. Расскажу об этом на примере, кровно мне близком. На примере Латвии.

Мы, латышские актеры, начали сниматься в кино с 1945 года, когда после установления в Латвии Советской власти в Риге была создана студия художественных фильмов. В нашем театре тогда уже утвердились реалистические традиции, высокая исполнительская культура актеров. Латышские артисты воспитывались на лучших образцах национальной литературы, на творчестве таких выдающихся писателей, как Райнис, Упит, Блауман, Лацис. И вот все то, что можно считать народным достоянием, и было сложено к ногам новой для нас музы — музы киноискусства. Лучшими латышскими фильмами стали экранизации национальной классики. Сцена сформировала первое поколение кинематографистов советской Латвии.

Однако поиски своей поэтики только на этих путях скоро обнаружили и негативные стороны: наметились тенденция к некоторой «литературности» нашего кино, забвение специфики кинематографической выразительности, склонность к театральной, несколько педалированной манере актерской игры. И до сих пор еще многие наши картины, к сожалению, сохранили симптомы этой болезни начального периода развития.

Но с первых лет, с первых шагов мы никогда не чувствовали себя изолированными от общих поисков нового киноязыка, новой пластики. Уже тогда, на заре национального латышского кино, в годы «освоения» нового искусства, к нам на помощь пришли большие мастера из России: у нас снимали А. Иванов, Э. Тиссэ, Я. Протазанов, Ю. Райзман, Л. Луков, П. Арманд. Мы вспоминаем их всегда с огромной любовью. И сегодня нам близки и яркая метафоричность лучших работ Н. Мащенко, и философская самоуглубленность Т. Океева, и лиризм Э. Ишмухамедова, и грустный юмор Г. Данелия.

Выступая на II съезде кинематографистов СССР, я посетовала на то, что форма прямых творческих контактов почему-то канула в Лету.

И вот за последние два-три года наметились на этом пути кое-какие сдвиги, к нам приезжают работать режиссеры других студий, правда, чаще всего молодые, начинающие. Так, сейчас я снимаюсь в Риге у москвича Сергея Тарасова, который ставит у нас двухсерийную ленту «Стрелы Робин Гуда». В ней, кстати, участвуют актеры из Москвы, Риги, Вильнюса, Таллина. Вот тут, на съемочной площадке, и происходит живой, свободный обмен опытом, взаимообогащение актеров, расширение нашего кругозора.

И, кстати сказать, многим фильмам, снятым за пределами нашей республики, пригодилась высокая культура, профессионализм

актеров из Латвии: симптоматично разнообразна, например, «киногеография» Эльзы Радзинь, Карла Сербиса, Дзидры Ритенбергс, Гунара Цилинского.

Не только судьба моей родины, моя личная судьба в кино может стать своего рода моделью для изучения процессов интеграции в нашей многонациональной культуре.

Огромную творческую радость принесли мне съемки в картине Витаутаса Жалакавичуса «Никто не хотел умирать». До сих пор с волнением смотрю ее в разных кинозалах нашей страны и за рубежом. И каждый раз я счастлива, что современный зритель сопереживает героям из далекой Литвы, что ему понятен весь драматизм борьбы тех далеких и суровых лет. Совсем недавно я присутствовала на показе этого фильма в Западном Берлине, чуть раньше — в Италии. Очень много было там встреч с рабочими, со студентами, с деятелями творческой интеллигенции. Они не просто высоко оценивали наши картины — а мы привезли «Освобождение», «Укрощение огня», «Никто не хотел умирать», «Андрея Рублева», «Солярис»,— они очень верно мотивировали свой интерес к советскому кино.

Что привлекло их прежде всего? Подлинные, не надуманные, жгуче актуальные проблемы, которые всегда стоят в центре наших лучших фильмов, подлинная, не смоделированная, не «павильонная» реальность. Мне пришлось ездить довольно много, и у меня сложилось впечатление, что Запад живет замкнуто. Информация о жизни социалистических стран поступает, мягко говоря, неточная, и о нашем, о советском образе жизни люди нередко получают весьма превратное представление. Поэтому роль советских фильмов огромна: они отвечают потребности всех честных людей Земли знать правду о стране великого Ленина.

Еще одна любимая моя героиня — до сих пор живой, близкий мой друг — тоже родилась не в Риге, а на «Ленфильме». Это Соня из «Родной крови» режиссера М. Ершова. Уже сценарий Ф. Кнорре давал правдивейший материал, позволяющий сделать образ и глубоко индивидуальным, неповторимым и в то же время обобщающим, символизирующим горькую и величественную судьбу военного поколения советских женщин. Работа оставила памятный след в душе моей еще и потому, что свела меня на одной съемочной площадке с прекрасным русским актером, а теперь и режиссером Евгением Матвеевым. Многому я училась у него, к тому времени уже опытного киноактера; манера его игры, столь отличная от латышских театральных традиций, сдержанная, со скупым внешним рисунком, оказала на меня сильное влияние. Так же, как и совместная работа с Донатасом Банионисом и другими актерами из Паневежиса, творческое общение с Матвеевым не подавляло актерскую индивидуальность партнера — наоборот, обогащало новыми нюансами, помогало мне проявиться органично и свободно.

Новая поэтика, основанная на сотворчестве, на взаимосвязи национальных культур всех братских республик, конечно же, рождена реалиями самой действительности. Ведь для нашей жизни характерно, что огромные расстояния словно бы смываются: будни и праздники КамАЗа или БАМа органично и с необходимостью входят в круг забот, волнений, интересов латышей и эстонцев, таджиков и украинцев. А сколько представителей разных наций, разных республик работает на этих стройках! Жизнь открывает все новые и новые темы, сюжеты, конфликты, отражающие грандиозные процессы, происходящие в стране — процессы социальные, экономические, нравственные.

Именно на них — на темы, рожденные жизнью, и ориентирует нас партия, ибо, как указано в Постановлении, «киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине».

Мне думается, что в последние три года мы заметно продвинулись по этому пути. Кинематограф смелее, активнее вторгается в жизнь. И размышляет о жизни — это, по-моему, одна из главных его тенденций сегодня.

В фильмах историко-революционных, в фильмах о величайшем подвиге народа в годы войны, в картинах о современности, о производстве мы стали пристальней, внимательней вглядываться в человека, тщательнее «прописывать» его психологический портрет, замечать оттенки его настроений, переживаний... Сегодня на книжных полках многих актеров можно увидеть специальную литературу по психологии, в частности, работы, посвященные психологии различных социальных групп: врачей, рабочих, ученых. Но, разумеется, главным «учебным пособием» становится наше живое общение с современниками, наши встречи с ними — короткие и продолжительные — по всей стране, наша дружба — вот что дает нам материал для работы. И право работать! Потому что, по глубокому моему убеждению, некий абстрактный зритель, «зритель вообще» не может стимулировать творчество. Необходимо знать, *для кого* ты работаешь. Контакты с людьми разных профессий, разного культурного уровня для нас, кинематографистов, имеют как бы два аспекта, выполняют две важнейшие функции: среди зрителей мы ищем своих героев, и они, наши зрители, в конечном счете, судят наших героев, принимают или не принимают их.

У меня три «места работы»: театр, кино и... завод «ВЭФ». Этот прославленный рижский завод знаменит своим Дворцом культуры. Он собрал под своей крышей 36 (!) творческих коллективов, а меня избрали председателем объединенного художественного совета. Не «фрагментарные», не случайные, а постоянные и всесторонние контакты с рабочей аудиторией убедили меня в том, насколько серьезен идейно-эстетический потенциал наших зрителей, уровень их мышления и, соответственно,— тех требований, какие они предъявляют нам, деятелям искусства. Высокая оценка советского зрителя, его культурных запросов зафиксирована в Постановлении ЦК, и эти строки мне особенно близки и понятны.

Украинские документалисты заинтересовались многообразной работой нашего Дворца и сейчас о нем снимают картину. Не правда ли, симптоматичный факт? Искусство и жизнь смыкаются, как бы черпая себя одно в другом. Уверена, что если будет найден выразительный киноязык, фильм получится чрезвычайно интересным, он будет иметь большой резонанс по всей стране. Досуг рабочих и служащих рижского крупного завода, их самозабвенное, бескорыстное творчество может стать символом важнейших процессов современности. Такой фильм может сфокусировать многие явления, характеризующие советского рабочего 70-х годов: широкий диапазон его интересов, знаний, способностей, стремление к новому, наконец, его духовный облик. Такой фильм наглядно и убедительно покажет, как целенаправленно и мудро руководит партия воспитанием нового человека. Мне кажется, что подобные картины отвечают требованиям времени — требованиям, сформулированным в Постановлении ЦК.

Документалисты Латвии, по-моему, добились серьезных успехов именно на этом направлении. Идут плодотворные поиски новой образности. Сегодня художникам неигрового кино все чаще удается представить зрителям индивидуализированные, сложные и глубокие человеческие характеры. Причем лучшие картины, преодолевая иллюстративность и «скороговорку», показывают такого героя во всей полноте его связей с миром, в труде и в размышлениях, на лесной поляне, в студенческой аудитории, в миг приобщения к искусству.

Партия всегда направляла интерес художников прежде всего на человека. Человек — вот средоточие, вот совокупность всех общественных процессов. Нравственный мир человека — зеркало этих процессов.

Перестройка, формирование нравственности — процесс революционный. Показанный на экране во всей своей диалектической сложности, он воспринимается и нашими единомышленниками и врагами нашими как *следствие* революции. В этом — огромный *политический* смысл создания таких лент.

К сожалению, мне не в первый раз приходится с болью констатировать некоторое от-

ставание латышского художественного кинематографа. Не мешает ли нам инерция, скольжение по поверхности явлений? Накатанная дорога исключает смелый поиск, исключает злободневность, остроту, конфликтность, а следовательно, и сопричастность своему времени. У нас пока не появилось современной картины, которая бы встала в один ряд с удачными экранизациями национальной классики, такими, как «Афера Цеплиса» или «Вей, ветерок». Нет у нас фильма, который по масштабу мысли, по глубине проникновения в самые характерные процессы сегодняшнего дня может достойно соперничать с ленфильмовской «Премией» или с мосфильмовским «Самым жарким месяцем». Эти фильмы, снятые уже после Постановления ЦК «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», являются как бы прямым ответом художников кино на призыв партии решительнее и глубже вторгаться в действительность, создавать образ нового героя — рабочего человека, настоящего хозяина страны, образ, который бы привлекал «цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам». Таков бригадир Потапов в исполнении Е. Леонова, таков Лагутин у Л. Дьячкова, таким сыграл А. Солоницын архитектора Калмыкова в фильме С. Герасимова «Любить человека», так был задуман и Чешков (В. Заманский) — герой картины «Здесь наш дом». Хотя не все в этих фильмах бесспорно и совершенно, они относятся к принципиальным для нашего искусства явлениям. Я уверена, они ориентируют и других художников на постановку и решение серьезных проблем, выдвигаемых жизнью.

В нашей, латышской традиции — фильмы о рыбаках, о деревне. Были у нас удачи на этом пути. И случались они тогда, когда в центре фильма стоял полнокровный человеческий характер, взятый в драматической, конфликтной ситуации. Мне могут возразить, что сегодня уже нет почвы для такого героя, каким, скажем, был Ивар из фильма по роману Лациса «К новому берегу». И это будет сущая правда. В нашей жизни уже нет разлома эпохи и личности — конфликта, типичного для историко-революционных лент, для фильмов, в центре которых была борьба — борьба за установление Советской власти в бывшей провинции буржуазной Европы. Но ведь и сейчас на полях наших идет борьба — невыдуманная, острая, со своими победами и поражениями. Идет борьба за переход к новым методам ведения хозяйства, борьба за то, чтобы в каждом человеке побеждал гражданин, коммунист, лично ответственный за все, что происходит вокруг.

Путь становления характера... Какой это отрадный материал для актера! Нам же часто приходится играть результат, застывший стереотип, и как же горько видеть потом в зале равнодушие к созданному тобой персонажу.

В прошлом году мне повезло: я снялась в фильме «Морские ворота» по роману Дагнии Зигмонте. Картина эта — о жизни вентспилских рыбаков. Моя героиня — женщина-труженица, женщина-мать, представительница того поколения, которому много горя пришлось хлебнуть на своем веку. Творческую радость принесла мне и работа над комедией «Подарок одинокой женщине» режиссера Эрика Лациса.

...Всякая дата — не просто веха, не только подведение итогов, но и повод для размышлений о будущем. У нас сейчас много говорят о перспективных планах — есть они на каждой студии, и у нас в Риге, конечно, тоже. Их тематическое и жанровое разнообразие нельзя не отметить. Конечно, очень бы хотелось, чтоб планы эти, воплотившись в фильмы, порадовали бы и смелым поиском формы, чтобы, создавая и оценивая фильмы, мы не снижали качественные критерии. Потому что мы иногда проявляем снисходительность к лентам серым, бескрылым, не увлекательным, мы многое прощаем авторам, взявшимся за важные, злободневные темы. Но искусство ведь может убеждать только силой искусства. Прекрасны фильмы Шукшина, всегда глубоко гражданственные, исполненные настоящего патриотизма и всегда личностные, неповторимые в своей стилистике. Всколыхнул зрителей и «Романс о влюбленных», он

стал своего рода кинематографическим событием, так как открыл новые грани кинематографической образности.

Совсем недавно в Риге появилась, на мой взгляд, необычайно важная для нашего кинематографа картина. Она называется «Яблоко в реке», поставил ее дебютирующий в художественном кинематографе режиссер-документалист А. Фрейманис. Фильм был снят как документальный, и лишь впоследствии, органично и ненавязчиво, не нарушив его стилистику, вошли туда игровые эпизоды. Фильм этот посвящен реальному событию: у нас в Риге строится сейчас грандиозный новый мост через Даугаву, и жители маленького островка должны покинуть насиженные места и переселиться в город. Картина подробно анализирует те мысли и эмоции, которые это событие вызывает у людей разных поколений. Он исследует те нравственные конфликты, которые неизбежно возникают в такой ситуации: ведь у каждого — кардинальная перемена в жизни, и не всякий правильно оценивает ее сегодня, сейчас.

Фильм А. Фрейманиса привлекает прежде всего динамикой мысли, глубоким психологизмом, умелым переключением зрительского интереса вглубь, во внутренний мир человека.

Надеюсь, что на этом пути нас еще ждут большие открытия. Это принесет нам, артистам, новые интересные роли, а зрителям — радость встречи с настоящим искусством, побуждающим к размышлению, к сопереживанию, к постижению действительности.

...Пять лет. В масштабах истории маленький временной отрезок. Но какой путь был пройден нами за эти годы! И сейчас, находясь на подступах к XXV съезду КПСС, мы с уверенностью смотрим в наше завтра, ибо знаем: самоуспокоенность не в характере коммунистов, и партия поставит перед народом новые задачи, наметит новые высоты, преодолев которые мы на ступень приблизимся к коммунизму.

Партийный съезд явится вехой и в жизни советского искусства. Потому что для людей нашего искусства партийное руководство — не только пример высокой взыскательности, не только свидетельство огромной роли в жизни нашего общества, которую партия отводит художественному творчеству, но и источник нового вдохновения, новых, жизненно актуальных тем, источник творческой смелости в разработке самых острых, волнующих, животрепещущих проблем современности, стимулятор новых поисков и дерзаний.

И мне хочется от имени кинематографистов заверить партию и ее ленинский Центральный Комитет, что мы и впредь будем отдавать все наши силы на выполнение той благородной миссии, которая возложена на советское киноискусство.

Рига

Борис Рычков

Рабочий класс — герой наших лент

Видимо, каждый из нас — просто и естественно — ощущает, что его повседневное и чаще всего любимое дело — частичка нашего общего большого дела.

Все мои помыслы и чувства сегодня связаны с работой над полнометражной документальной картиной «Шаги истории», призванной рассказать о масштабах дел и свершений девятой пятилетки, о могучем, творчески напряженном движении, в котором находилась наша страна в период между XXIV и XXV съездами ленинской партии. Да, сегодня все мои раздумья о фильме, где в лицах, судьбах и ярких документальных образах должна предстать та самая действительность, откуда просматриваются горизонты эпохи.

Надо сказать, у работников кино есть существенные причины для волнения и беспокойства. Прежде всего сознание большой ответственности перед нашим зрителем, который несомненно духовно вырос за это время и выработал более высокие требования к кинопублицистике. Стоит отметить также, что если

к XXIV съезду КПСС только нашей Центральной студией была выпущена целая серия больших документальных полотен, среди которых «От съезда к съезду» режиссера И. Гутмана, «Поэма о рабочем классе», над которым мы работали с Л. Ошаниным, «Крестьяне» режиссера И. Галина, «И выросли сыновья» режиссера Е. Вермишевой, каждое из которых поднимало мощный тематический пласт, то на этот раз все эти темы будут сосредоточены в одной ленте, что во многом усложняет нашу работу.

Мы хотели бы, чтобы фильм «Шаги истории» вызвал в зрительской массе чувство благодарной сопричастности ко всему, что в нем будет показано, чтобы каждый человек в зале мог, если не сказать, то подумать: «Да, то, что сделали за это время наш народ, наша партия, все трудности и все праздники — все это было и лично со мной, все это — м о е ... Моя история, мои шаги...»

Мне дороги такого рода зрительские эмоции. Я в них угадываю благородство, патриотизм нового человека, живой частицы великой общности советских людей. Потому мы и ориентируем наш фильм на повышенное напряжение публицистического тока, что считаем — хороша та публицистика, которая при всей своей злободневности живет долго, проникая в умы и сердца людей...

Новая тема — новые волнения... И все-таки, приступив к работе над этой лентой, я не могу не сказать, что опираюсь на все то, что было сделано, выстрадано, выношено, продумано за эти годы. Не скрою, при всем мучительном чувстве естественного недовольства собой у меня есть и мера отсчета — выполненная творческая задача. В период между съездами мы с товарищами завершили своеобразную документальную т р и л о г и ю — «Поэма о рабочем классе», «Личная ответственность» и, наконец, «Интернациональный долг» (этот фильм выйдет на экран в ближайшее время), в которой прослежена развивающаяся и обогащающаяся оттенками и красками мысль о ведущей прогрессивной роли в мире современного рабочего класса Страны Советов.

Эти фильмы — не просто грани рабочей темы. Для нас они — з о в живой жизни. Главный тонус в них — укрупнение чувства л и ч н о й ответственности человека, а коммуниста в первую очередь, за свое дело, и за все, что вершится в нашей стране, наконец, в мире, о чем много говорилось на XXIV съезде партии в докладе Л. И. Брежнева.

В фильме «Интернациональный долг» мы рассказали о том, как работают, как живут советские люди за рубежом. Более полугода мы ездили по странам Азии и Африки — а надо подчеркнуть, что сегодня советские специалисты трудятся на объектах почти полусотни государств — и могли воочию убедиться, насколько серьезной и эффективной является миролюбивая политика и деловая помощь Советского Союза. Повсюду растут и крепнут новые независимые государства, тянутся к новой жизни дремавшие прежде силы народов, и участие нашей страны в экономическом развитии этих народов и государств продиктовано думой о завтрашнем дне человечества.

Например, в Сомали мы видели, как вводилась национальная письменность, а первый алфавит был напечатан в типографии, построенной с нашей помощью. Радио этой республики, возвещающее по утрам «Здесь радио Могадишо», тоже построено при участии СССР. Школы, лаборатории... Наблюдая новую жизнь республики в красноречивых деталях: старика за партой, первую электролампочку в селе, мы не могли отделаться от одной ассоциации — все очень похоже на то, что было когда-то у нас, недаром многие сегодня узнают это по кадрам кинолетописи: «лампочка Ильича», строки на школьной доске «Мы не рабы!» и т. д. Недаром в Сомали говорят, что их революция (а она свершилась в октябре) — младшая сестра Октябрьской революции в России.

Ирак... Гигантский завод, канал Тартар — Ефрат, с помощью которого ликвидирована угроза наводнений,— наша помощь. Иран, Индия... То, что делается в этих странах с помощью Советской страны, достойно специальных фильмов. При содействии СССР во

многих странах Азии и Африки закладывается основа их свободного самобытного развития, рождается новая прогрессивная сила общества в лице рабочего класса. Об этом фильм «Интернациональный долг».

Нас поражали сами советские люди, их отношение к делу, к своей миссии на этих землях. Каким-то иным представлялось там лицо человека труда, нареченного когда-то владыкой мира. Один из героев ленты, Алексей Барсуков, шестидесятилетний инженер, приехавший в знойную пустыню из сибирской тайги, с нефтяных промыслов тюменского края, откровенно поделился с нами своими наблюдениями, подчеркнув, что за рубежом наши люди работают особенно самоотверженно. И объясняется это просто. Они за пределами Родины не только рабочие высокой квалификации, не только изощренные в своей области специалисты — они еще и полпреды Советской страны. За ними — великая держава, в них — престиж страны, ее авторитет. У них на первом плане — мера личной ответственности за качество работ, за уровень своего мастерства, значит, и за всю страну нашу...

Из подсмотренных деталей, из отдельных оценок и откровенных признаний хозяев стран, которые мы посетили, складывался у нас и некий особый образ советского специалиста, работающего за рубежом. Вот одно из таких признаний, которое сделал мне во время съемок один из западных инженеров: «Странные вы, русские люди, все делаете с душой и никогда не намекаете на что-нибудь в смысле оплаты...» Характерный штрих к портрету советского специалиста. А вот еще одна подкупающая черта дружественных контактов. Мы обнаружили, что в отличие от многих других иностранных специалистов, наши непременно находятся в добром личном общении с местным населением, общие праздники у них, активная многолетняя переписка и так далее. На это «личностное», так сказать, преломление интернациональной дружбы мы и сделали акцент в фильме, пытаясь раскрыть по-человечески просто и искренне нравственные истоки истинной человечности, гуманности советских людей, работающих за рубежом.

Как тут не вспомнить слова В. И. Ленина о том, что «собственность разъединяет, а мы объединяем и объединяем все большее и большее число... трудящихся во всем свете». И казалось, сама жизнь дарила нам убедительные примеры, подтверждающие эту мысль Ленина. Об одном случае хотелось бы рассказать.

Мы летели над песками и редкими селениями, от вертолета шарахались люди, видимо, не частый гость он в этих местах, но зато под нами спокойно разгуливали стада слонов, семейства носорогов... И вот в этой пустыне мы наткнулись на «хозяйство Веры Ивановны Родиной». Недолго гостили у нее, но успели заметить особое отношение к ней местного населения. «Родина сказала то-то», «Родина велела то-то», а это значит — закон.

Женщина с такой символической фамилией — геолог. За двадцать лет практики она только четыре года была дома. Она всецело предана любимому делу, да так, что молва о ней идет по всему африканскому континенту. Ее деятельность мы и восприняли, как большой нравственный урок, как хороший пример пролетарского интернационализма в действии.

Снимая фильм, мы видели, что все наши люди тоскуют по Родине. Но чувство долга оказывается сильнее. Наблюдая динамичный подъем сотрудничества с развивающимися странами, мы убеждались одновременно и в том, что для многих народов Азии и Африки советский человек, как таковой, во плоти, с душой, мыслями, характером стал ближе, понятнее. Наша документальная трилогия, как мне кажется, вписала свою страницу в огромный репертуарный массив советской кинопублицистики. Воспевая человека труда, мы стремились делать фильмы гражданственного плана, и сегодня я могу с уверенностью сказать, что рабочая тема — полнокровная артерия искусства и в ней текут самые животворные силы, способные питать все новые и новые замыслы кинодокументалистов. Думаю, что наша правда заключена в поисках правды, объединяющей народы и страны, в

поисках добра, творимого по свободной воле свободных людей.

Вернусь к новой работе — «Шаги истории». Мы хотим показать период между съездами через человеческие судьбы в их многомерных связях с социальной действительностью. Ведь очень интересно проследить, что же произошло за это время в жизни и умонастроениях советских людей, с чем и как пришло наше общество к XXV съезду КПСС. Лента должна нести заряд сосредоточенных раздумий о крупных сдвигах в общественной жизни страны, о торжестве Программы мира, выработанной на предыдущем съезде нашей партии; мы расскажем и о том, как Программа мира реализуется в практической работе ЦК, в деятельности Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева.

Широкий спектр социальных и политических проблем будет переплетен в фильме с зарисовками личностными: портретами конкретных героев и их жизнью за пятилетие.

Так, один из эпизодов будет посвящен А. Викторову, рабочему с московского завода ГПЗ-1, который был делегатом XXIV съезда КПСС, а ныне избран секретарем ВЦСПС. Мне довелось видеть, как он прощался со своей бригадой, я знаю, что он не порывает связь с товарищами из цеха и сегодня.

Поднявшийся на берегу Камы автогигант КамАЗ станет образным воплощением нашей мысли о поступательном движении страны, о невиданных ранее темпах строительства. Красноречие фактов и сравнений, не отдаленных историей в прошлое, а фактов 4—5-летней давности — на них мы будем опираться. Мы привыкли к бурным темпам и зачастую перестаем удивляться масштабам перемен, преобразований. Но насколько, если приглядеться, баснословно сделанное, свершенное за эти годы! Пусть же наша картина станет главой кинолетописи славного времени, в которое мы живем. Мы не станем скрывать своей гордости перед ощутимой зримой реальностью, потому что мы черпаем свое вдохновение в силе фактов, а все они — вехи, которые мы оставляем потомкам.

Короче говоря, мы постараемся показать жизнь страны так, чтобы вызвать чувство гордости и удовлетворения за сделанные шаги. Питать нас будут поэзия всепобеждающей человечности и непреходящая молодость нашей страны.

Сегодня мастерской для человека стала вся наша планета. Изменяется труд людей, ритмы жизни.

К каждому делу общество сегодня предъявляет самые высокие требования. Мы совершенствуемся, идем к новым вершинам... Иной уровень разговора должен быть и на экране. Мне кажется, что документальное кино приближается все настойчивее к человеку, к конкретному носителю передовых идей, передовых взглядов, воплощающему судьбу страны в своей судьбе...

Я с особым чувством занимаюсь темой рабочего человека, потому что есть за плечом собственная школа жизни в рабочем коллективе, а, так сказать, длительный опыт души питает и тяготение к теме родственной.

В связи с этим вспомнилось... Когда-то, в 1965 году я попал в съемочную группу И. П. Копалина прямо с третьего курса ВГИКа и сразу окунулся в напряженную и интересную работу документальной студии. Проба сил состоялась в непосредственном деле. Нечто подобное хочется сделать и мне. Я пригласил к участию в работе над фильмом «Шаги истории» двух слушателей высших режиссерских курсов, где я веду мастерскую режиссуры. Л. Бахрадзе и Л. Зонина люди разные по возрасту, но у них — серьезные трудовые биографии. Они вливаются в общую работу, привнося нечто свое, часто для меня непривычное. Признаюсь, что мне интересно работать с этими людьми, потому что каждый свой шаг, каждую задумку я теперь внутренне выверяю, заботясь о том, что скажут об этом мои коллеги. Полагаю, что и сама студия даст многое для начинающих документалистов, и прежде всего, позволит им проверить себя в деле.

Дело, которым каждый из нас занимается,— частичка общего дела нашей страны. Ответственность художника перед обществом велика, но только она — мерило нашей работы.

Вместе со своими героями

В шестом номере нашего журнала было опубликовано обращение ленинградских документалистов ко всем работникам документального экрана страны «Быть на передовых рубежах пятилетки» — с призывом ярче и всестороннее отражать ход и проблемы социалистического соревнования в документальных киноленте.

Этот призыв был откликом документалистов на Обращение ЦК КПСС к партии, к советскому народу. Призыв был услышан и подхвачен документалистами других студий. В преддверии XXV съезда, осознавая и выполняя задачи, намеченные в Постановлении ЦК КПСС «О социалистическом соревновании за достойную встречу XXV съезда КПСС» — «всестороннее освещать ход и результаты предсъездовского социалистического соревнования, полнее раскрывать достижения и опыт работы передовиков, коллективов предприятий»,— документалисты страны присоединяются к призыву ленинградцев.

Киев

По зову сердца

В обстановке высокого трудового и политического подъема, вызванного Обращением ЦК КПСС к партии, к советскому народу, решают трудящиеся всей нашей страны задачи завершающего года пятилетки. Если попытаться мысленно представить только то, что сделано за предыдущие четыре года в нашей республике, получится грандиозная картина человеческих дел и свершений. Впервые за всю историю хлеборобы Украины в 1973 году продали государству заветный миллиард пудов зерна. И повторили этот подвиг при самых неблагоприятных погодных условиях в прошлую жатву. Металлурги внесли весомый вклад в то, чтобы наша страна вышла на передовые рубежи материально-технической базы: они дали ей 100 млн. тонн чугуна в год. Строители сдали в эксплуатацию домну в Кривом Роге, самую крупную в мире. Ее мощность— 5 млн. тонн чугуна в год. На очереди пуск Чернобыльской атомной электростанции под Киевом, первой атомной станции в республике. В исконно сухие таврические степи наконец пришла вода большого Днепра — введена в строй самая мощная в Европе Каховская оросительная система. Сейчас сельское хозяйство республики на пороге нового качественного роста, концентрации и специализации производства. За этим стоит громадный комплекс государственных мероприятий. Перечень достижений можно было бы продолжить, но время выдвигает все новые задачи.

В Обращении ЦК КПСС к партии, к советскому народу наши трудовые цели определены точно и ясно: давать продукции больше, дешевле, лучшего качества.

Конечно, успех каждого дела решают люди. Документалисты Украинской студии хроникально-документальных фильмов видят свою ответственную миссию в том, чтобы в нашем насыщенном времени, стремительно меняющем облики городов и сел, ставящем перед всем народом трудные и ответственные проблемы, как можно ярче и правдивее запечатлеть человека, современника, участника трудовых подвигов народных, патриота своей Отчизны.

Каждый художник, естественно, стремится к тому, чтобы его произведение нашло отклик среди тех, для кого он творит. Для этого надо знать, чем живут его герои, каков их духовный мир, что их волнует, каким видят они завтрашний день. Нам, документалистам, летописцам социалистической современности, находящимся на самом острие жизни, особенно присуще стремление к раскрытию характера современника на экране. Нет настоящего документалиста без чувства новизны, без умения увидеть перспективу больших политических и социальных начинаний, которыми ознаменовано наше время.

В завершающий год пятилетки наша страна вступила, накопив большой и разносторонний опыт решения грандиозных народнохозяйственных проблем. Одним из главных путей к этой цели стало социалистическое соревнование.

Опыт правофланговых — вдохновляющий пример высокой сознательности и настойчивой борьбы за успешное выполнение планов и обязательств, вот почему партия придает огромное значение обобщению и распространению этого опыта. ЦК КПСС считает необходимым отражать и глубоко анализировать сущность и методы социалистического соревнования, используя в этих целях средства массовой пропаганды и информации. Кинодокументалисты должны быть на передовых рубежах фронта борьбы за глубокую разработку и яркое воплощение этой темы.

Коммунистическое отношение к труду предполагает глубокое и ясное понимание его общественного значения как главного источника материальных и духовных благ. В наше время все более утверждается новый тип советского рабочего, глубоко осознающего ответственность перед обществом.

Когда речь идет о создании кинодокументов, посвященных героям наших дней, особое внимание необходимо уделять новаторам и ударникам коммунистического труда, людям, в совершенстве владеющим техникой, мастерам своего дела. Вдохновляющая сила социалистического соревнования, рождение новаторского подвига — эти качества надо кропотливо формировать и поддерживать.

«Коммунистическое строительство,— говорил товарищ Л. И. Брежнев в докладе о 50-летии СССР,— рождает подлинных героев труда, людей, олицетворяющих наш, советский образ жизни». Правдиво и ярко показать людей, в чьих думах и помыслах отражается великая эпоха строительства коммунизма,— почетный долг всех работников нашей многонациональной культуры, в том числе документалистов. Нам необходимо проявлять неустанную заботу о том, чтобы закрепить и развить творческий подъем, вызванный Обращением ЦК КПСС к партии и народу.

В этом плане, в плане раскрытия человека в атмосфере его каждодневного труда, в котором видны приметы времени, можно назвать следующие фильмы и журналы Украинской студии хроникально-документальных фильмов. Это картины режиссера А. Косинова «Поэма о Донецком крае», режиссера И. Грабовского «Звездный городок», режиссера Л. Автономова «Чернобыльская атомная», режиссера А. Крохмального «Прораб», режиссера М. Юдина «Донецкие девчонки» и другие.

В наших киножурналах в будущем доминирующее место займет такой жанр киноперидики, как киноновелла. В коротком и емком кинорассказе наши кинооператоры стремятся поймать те драгоценные мгновения проявлений человека в атмосфере труда и творчества, которые дают опору для проявления гражданских, патриотических темпераментов мастеров кинопублицистики.

Наши киножурнальные рубрики: «За третий миллиард», «Быстрее, дешевле, качественнее», «Пятый завершающий», «Наш встречный» укрепляют неуклонно свой авторитет и снова ставят перед собой задачу

раскрыть передовой опыт отдельных тружеников, создать их правдивые образы; материалы, помещенные под этими рубриками, стали более эмоциональными, а значит и более действенными. Несмотря на предельную краткость, авторам нередко удается донести до зрителя наиболее характерные черты героев трудовых будней, увлечь зрителей их примером.

Мастера украинской кинопублицистики осознают ответственность за то, чтобы люди завтрашнего дня смогли составить верное представление о годах, нами пережитых, из наших работ. В этом одна из задач кинодокументалистики. Наша задача — говорить о современнике языком страстным и партийным, отражать его духовный мир.

В творческом решении этих задач еще много проблем. К сожалению, не каждая работа студии достаточно качественна. Появляются подчас фильмы поверхностные, схематичные, необязательные. От внимания художников нередко ускользают глубокие экономические и социальные проблемы. В ряде работ авторы не сумели подойти к вопросам, представляющим общественный интерес, а следовательно, не сумели приблизиться к современнику. Ленты, страдающие этими недостатками, чаще всего сугубо обзорного типа, с обилием общих мест, без ярких, впечатляющих характеров.

Мы понимаем необходимость и важность труда документалистов, призванных внести весомый вклад в работу по осуществлению социально-экономической программы, выдвинутой нашей партией. Создание трудовой летописи современности должно активно продолжаться, должно выйти на качественно новые рубежи. Ударный труд миллионов — таков ответ советских людей на Обращение ЦК КПСС к партии и советскому народу. Достойное отражение на экране героев труда, новаторов и ударников социалистического соревнования — таков должен быть наш ответ, ответ работников идеологического фронта, документалистов, на этот вдохновенный призыв партии. Своим творчеством мы должны воодушевлять людей на новые трудовые свершения, помогать партии воспитывать нового человека. Мы осознаем важность этих задач, решать которые на документальном экране страстно призывали нас всех ленинградские кинодокументалисты в своем обращении к коллегам-публицистам «Быть на передовых рубежах пятилетки», недавно опубликованном в журнале «Искусство кино».

Все новые творческие усилия коллектив украинских документалистов направляет по линии углубления разработки таких магистральных тем будущих лент, которые созвучны нашему времени, прежде всего, отражают насущные вопросы политики КПСС, убедительно раскрывают преимущество советского образа жизни, ярко рассказывают о замечательных трудовых свершениях советского народа, о правофланговых пятилетки, о плодотворных итогах всесоюзного социалистического соревнования.

Сейчас, накануне XXV съезда КПСС, миллионы советских людей встали на ударную трудовую вахту. Отвечая на Обращение к партии и советскому народу, идеи которого были продолжены и развиты в Постановлении ЦК КПСС о предсъездовском соревновании как могучем стимуле дальнейшего роста инициативы и творчества масс, трудящиеся страны полны решимости ознаменовать предсъездовский период славными делами и подвигами.

Почетный долг документалистов страны — запечатлеть этот трудовой подвиг советского народа на экране.

По поручению коллектива Украинской студии хроникально-документальных фильмов, *В. Деркач*, директор Украинской студии хроникально-документальных фильмов; *А. Лесовой*, секретарь партбюро; *А. Косинов*, режиссер, лауреат Государственной премии УССР им. Шевченко; *Ф. Каминский*, оператор, заслуженный деятель культуры УССР; *А. Слесаренко*, режиссер; *И. Грабовский*, режиссер.

Свердловск

Уральской марки будем достойны

Призыв ленинградских кинематографистов ко всем студиям кинохроники, документальных и научно-популярных фильмов встретил в нашем коллективе немедленный и самый горячий отклик.

Разными путями решается сегодня рабочая тема, тема социалистического соревнования. В одном случае это портрет целеустремленного человека, новатора, в другом — рассказ, где герой фильма борется с тем, что мешает коллективу двигаться вперед, в третьем случае — это раздумья рабочего человека о жизни, о своих делах.

«Человек и его работа» — так называлась одна из лент, представленных студией на всесоюзный смотр фильмов о рабочем классе (г. Тольятти). Примечательно ее название. За внешней ее простотой — целая программа действий кинохроникеров, их поисков и устремлений.

Человек и его работа — тема многих фильмов Свердловской студии, выпущенных в последнее время. И тема будущих картин, тех, что пока — в заявках, замыслах, в производстве.

Для уральских документалистов это не просто одно из направлений в работе, но магистральное, главное. Индустриальный Урал и сегодня остается «опорным краем державы». И это вовсе не поэтическая вольность, не гипербола, как мы знаем. Революционные, боевые и трудовые традиции уральских рабочих не только живут, но успешно развиваются и обогащаются.

Одна из таких традиций, например,— живая связь поколений. Это гордость многих наших заводов. Только на Уралмаше — 1700 трудовых династий. Недавно в киножурнале «Советский Урал» мы рассказали об одной из таких династий — уралмашевцах, отце и сыне Дурнышевых. Нашему оператору В. Тарику удалось понаблюдать, как они работают — увлеченно, красиво, артистично... Небольшой эпизод, а смотрится, «прочитывается» он на экране, как баллада о труде, о благородстве рабочего человека.

Как же добиться объемности, масштабности в киноповествовании о герое нашего времени, как добиться, чтобы герой этот шагнул с документального экрана в зрительный зал и завоевал бы сердца молодых, увлек своим примером, передал им свою одержимость делом, воодушевил своей преданностью коммунистическим идеалам?

Думаем, что нельзя такие ленты делать по обязанности... Они должны сниматься не по велению дирекции, а по велению сердца, когда у художника (режиссера, оператора, сценариста) возникает потребность поделиться своим открытием: открытием удивительного человека, явления или проблемы, взволновавшей его.

Так работает у нас над сюжетами для киножурнала «Советский Урал» корреспондент-оператор Г. Романов. На протяжении многих лет он регулярно приезжает в Нижний Тагил, на металлургический комбинат им. В. И. Ленина. Если собрать снятый им за несколько лет материал о жизни и труде тагильских доменщиков и сталеваров, то получится настоящая летопись комбината. Г. Романова рабочие и инженеры комбината узнают в лицо, приглашают к себе в цех и домой, на чашку чая На экране, снятые Г. Романовым, они предстают перед нами, «как в жизни» (наивысшая оценка в устах многих зрителей), предстают людьми обаятельными, жизнерадостными, естественными. Это и не удивительно — во время съемок

они не обращают внимания на камеру, привыкли к оператору, он для них — свой, не посторонний человек.

Кинохроникеры всегда считали делом своей профессиональной чести не отставать от газетчиков, от прессы в освещении тех или иных событий в жизни страны.

Да, сегодня телевидение в этом смысле вне конкуренции. Прямые телевизионные репортажи не обогнать, как бы мы этого ни хотели.

Но кинодокументалисты могут выйти вперед в другом: быстрее и интереснее всех откликаться на проблемы пятилетки, на приметы нового, коммунистического, непрестанно возникающие в нашей жизни.

Нам удалось делом доказать, что это возможно.

Режиссер Игорь Персидский минувшим летом снял документальный полнометражный фильм на далеко не киногеничную тему: о подъеме животноводства, этой самой трудной и уязвимой отрасли сельского хозяйства. Картина отвечает на один из самых наболевших вопросов: как преобразовать фермы в фабрики молока и мяса. Единственный, самый правильный выход — перевести эту отрасль на индустриальные рельсы.

Картина «У реактора» (автор-режиссер И. Богуславский) — это фильм-размышление, рассказывающий о людях профессии, обращенной в будущее, профессии редкой и опасной, о тех, кто управляет атомной энергией. Есть в этом фильме и второй пласт. Чем грандиозней открытия в науке, чем стремительней развивается техника, тем внимательнее мы должны быть к судьбам друг друга. Никакая атомная энергия не заменит человеческих связей. В этом фильме еще раз проявилось умение режиссера внимательно, не торопясь, всмотреться в человека. Не скользнуть взглядом, а постараться понять его и рассказать о его неповторимости.

Вместе со всей страной готовясь встретить XXV съезд партии, мы снимаем сейчас фильмы и спецвыпуски, посвященные трудовым свершениям советских людей, их борьбе за выполнение планов последнего года девятой пятилетки.

Это и полнометражный документальный фильм о строителях Байкало-Амурской магистрали. Важность этой темы еще раз ярко подчеркнул Л. И. Брежнев в речи перед избирателями Бауманского района г. Москвы, сказав: «Уже сегодня БАМ стал поистине всенародной стройкой... Размах работ на БАМе с особой силой подчеркивает необходимость грамотно подойти ко всем проблемам этой великой стройки...» И короткометражный фильм о коллективе старейшего на Урале Верх-Исетского металлургического завода, переживающего сегодня второе рождение благодаря строительству уникального цеха холодной прокатки стали. Это и фильм о председателе одного из передовых уральских колхозов, расположенных в нечерноземной зоне РСФСР, Андрее Куприенко, когда-то фронтовике-танкисте, а ныне одержимом земледельце. Это и специальный выпуск киножурнала, посвященный патриотическому движению уральцев, одобренному Центральным Комитетом КПСС,— увеличению выпуска продукции за счет реконструкции действующих предприятий с минимальными капитальными вложениями.

Не завтра и не послезавтра, а сегодня, сейчас зрители ждут от нас фильмов на злобу дня, киножурналов актуальных и масштабных. Зона действия нашего журнала обширна и многолика: Свердловская, Пермская, Кировская, Курганская, Тюменская, Челябинская области, Башкирская и Удмуртская автономные республики. И повсюду собственные корреспонденты, операторы Свердловской киностудии ведут наблюдение за важнейшими стройками наших дней: вторая очередь цеха холодной прокатки Верх-Исетского металлургического завода, Тобольский нефтехимический комплекс, третий энергоблок Белоярской атомной станции, животноводческие комплексы Башкирии, Березниковский калийный комбинат...

А тюменский север?! Ежегодно наши документалисты снимают в этом сказочно богатом и суровом краю по два-три фильма. Не считая сюжетов для киножурналов «Новости дня» (ЦСДФ) и «Советский Урал», которые вот уже несколько лет подряд присылает нам, что называется, «в любую погоду» оператор Тюменского корпункта Анатолий Круговых.

Впереди у нас работа над полнометражным фильмом о коллективе прославленного Уральского завода тяжелого машиностроения — Уралмаша, этой кузнице не только уникальных машин, но и великолепных кадров инженеров и рабочих. Мы так и собираемся назвать эту ленту: «Кузница». Памятуя о том, что предстоящая пятилетка будет пятилеткой качества, мы предлагаем снять в будущем году и короткометражную ленту о борьбе уральцев за высокое качество стального листа. Думаем, что это будет фильм, прежде всего, о страстях человеческих, которые вкладываются в дело поистине государственной важности.

Неточно и неправильно говорить о таких фильмах, что они «на производственную тему». Нет, на производственную тему мы делаем фильмы «заказные», то есть по заказу различных министерств и ведомств. А эти будущие картины — конечно же, прежде всего о людях, наших современниках. И обо всем, что волнует их: о рабочей совести и чести, об отношении личности и коллектива, о воспитании гражданственности, об ответственности каждого за всех и всех за одного.

Мы сознаем, что не все наши картины о людях труда, о социалистическом соревновании достаточно качественны и художественно полноценны. Подчас выпускаются картины, имеющие информационный характер, не ставящие проблемы с достаточной остротой и яркостью, поверхностно отражающие столь важные в документальном кино темы. Но, сознавая это, мы упорно работаем над тем, чтобы каждый новый фильм был на уровне глубокого анализа, серьезного исследования, действительно отражал насущные процессы в экономике нашей страны.

Наша студия вместе со Свердловским отделением Союза кинематографистов СССР заключила недавно договор о творческом содружестве с Первоуральским новотрубным заводом.

Дружба киностудии и завода возникла во время съемок документального фильма «20 дней жаркого лета». Договором этим предусмотрено немало интересных и полезных мероприятий. Но самым главным пунктом содружества мы считаем для себя счастливую возможность общаться с рабочей аудиторией.

Каждый из своих новых документальных фильмов мы прежде всего показываем в заводских Дворцах культуры. Это стало уже традицией.

Во время одной из таких встреч бригадир Уралмаша Н. И. Жебрунова, обращаясь к нам, сказала: «Мы стремимся досрочно выполнить пятилетку. А ваша пятилетка — это такие фильмы, которые нам хотелось бы смотреть по второму и третьему разу, такие фильмы, о которых нам хотелось бы спорить и размышлять. Будем вместе высоко держать уральскую марку».

Призыв ленинградцев «Быть на передовых рубежах пятилетки!» нами услышан и принят. Пусть слова эти станут девизом в работе всех кинодокументалистов страны.

В эти предсъездовские дни советские люди все выше поднимают знамя социалистического соревнования в честь XXV съезда партии — крупнейшего события в жизни страны, которое откроет перспективы дальнейшего развития нашего общества.

Нам, документалистам, необходимо всесторонне освещать ход и результаты предсъездовского соревнования, раскрывать достижения и опыт работы передовиков, отражать на экране социалистическое соревнование, принявшее сейчас всенародный размах.

Директор Свердловской киностудии *Ю. Асловский*, секретарь партбюро *Е. Бортвина*, главный редактор редакции документальных фильмов и хроники *Г. Шеваров*

Конст. Славин

Параметры кинодокумента

Заметки сценариста

...Есть удивительные слова — емкие, многогранные. Кажется, простые, привычные,— а столько за ними чувств, дум, внезапных, широких ассоциаций. Возьмем такое слово: КИНОДОКУМЕНТ... Ну, не правда ли — сразу вспоминается — революция, стройка, пятилетка, война?.. А потом — целина, космос, разрядка в развитии международных отношений, БАМ... И то, что еще впереди...

Кинодокумент!

Для тех, кто связан с ним профессионально, и для множества непосвященных, а таких благодаря телевидению и самодеятельному кино становится все меньше и меньше,— он созвучен истории, времени, борьбе. Истине...

И слава бесстрашным творцам кинодокумента — всем тем, кто сердцем, жизнью причастен к нашей воинствующей музе,— тем, кто сделал из скромных хроникальных кадров легенду и песню, вывел на звенящие рельсы социалистической стройки документальные кинопоезда, привел на передний край Отечественной войны 257 фронтовых операторов... И в кинозале Нюрнбергского трибунала свидетельствовал о чудовищных злодеяниях нацизма...

Кинодокумент родился вместе с кинематографом.

Известно, что Лев Толстой, впервые посетив кинотеатр, сказал: «Теперь мы сможем запечатлеть русскую жизнь такой, какая она есть на самом деле. Нам теперь не нужно придумывать историю».

Да, годы работы с архивным материалом, тысячи и тысячи метров просмотренной пленки — и советской и зарубежной — всякий раз красноречиво напоминают о непридуманной истории, можно смело сказать — всего нашего столетия, то и дело заставляют думать об эпохальной силе заснятого факта, события, детали...

Тем не менее, в гекатомбах лент встречаются и как бы «документы»: хроники сделанные, кадры наигранные... И даже откровенно инсценированные съемки, скажем, из геббельсовской хроники, в которой так много моментов плакатного энтузиазма с откровенными подсъемками «натурально» ликующих «патриотов»...

А в годы кризиса тридцатых годов в кинодокументы пресловутой «великой депрессии» врываются бодренькие сюжеты, представляющие истомленную голодной безработицей Америку, как рай земной!.. Ох, как еще много подобных «документов», однако и у них есть своя своеобразная ценность. Да, и они — знак времени или, вернее, овеществленный, опредмеченный образ мышления — ведь во всяком сознательном смещении, искажении жизненных планов четко проглядывается п е р с т у к а з у ю щ и й: на то, что и как надобно «видеть», снимать, какими средствами апеллировать к общественному мнению.

Другая сторона дела — более методологическая, если хотите, относящаяся к принципам творчества. Хроникеры прошлого, как правило, не представляли себе документа в н е с о б ы т и я. Репортерское видение, острота восприятия факта (это формула Эйзенштейна), не длительное, а мгновенное наблюдение, бывает и с риском для жизни

Продолжаем разговор, начатый кинодраматургами В. Черных (№ 9) и А. Гельманом (№ 10).

или здоровья снимающего (и не только на войне!) — наделяют кинодокумент особенно неотразимой жизненной достоверностью, знаком подлинности.

...Дети беззаботно играют на каменных обломках разбитого революцией царского монумента. Бастующие таксисты высаживают из машин штрейкбрехеров и поджигают автомобили. Раненому оператору кладут на носилки его кинокамеру. Под антарктический лед проваливается трактор с 20-летним трактористом. Гагарин идет навстречу встречающей его, ликующей толпе, а на одном ботинке у космического Колумба развязался шнурок... Продолжать можно очень долго!..

Буквально в нескольких будничных кадрах, в пятиминутной киноминиатюре может просверкнуть время, прошуметь разноликое человеческое море, вылиться сердечное чувство, привлечь неожиданный, верно подсмотренный штрих. Освещенные мыслью, какой-то по-особому проникновенной интуицией человека с киноаппаратом, многие хроникальные съемки воспринимаются сегодня почти как символ, в который раз заставляя возвращаться к мысли о том, что в искусстве кинодокумента, в его сотворении не на миг, а на век —пытливое ощущение событийного момента, журналистская проницательность, репортерская одержимость оплачиваются творчески по самой высокой шкале искусства.

— Нет, не повторить, никогда не повторить этого броска вперед,— говорит Кармен, комментируя в фильме «Рядом с солдатом» один из боевых эпизодов Отечественной войны. И действительно, на экране н е п о в т о р и м ы е по своей огненной правде кадры жестокого боя.

А ведь некоторые из нас сегодня не прочь уже сбросить «традиционный репортаж» с корабля современной кинодокументалистики или подарить его телевидению... Хотя само телевидение в своих лучших документальных передачах настойчиво, хочется сказать — программно стремится противопоставить поверхностной описательности острый репортажный, журналистский взгляд на материал, не чуждый, представьте себе, сенсационных открытий — достаточно вспомнить некоторые передачи из цикла «От всей души»...

Когда-то оператор-хроникер — тем более молодой, только начинающий снимать,—рвался «на сюжет», на событие, шел на все ради одного кадра, скажем пуска Косогорской домны или спасения «Челюскина»; искал немыслимые, почти недостижимые точки для съемки, выдумывал, изобретал приспособления для того, чтобы сделать свой аппарат максимально подвижным, вездесущим. Так начинали Кауфман, Кармен, Трояновский, Небылицкий, Ошурков, Каюмов... Начинали — и долго, самозабвенно — другого слова я не нахожу — служили репортажу. Теперь же иной оператор-документалист, только-только еще переступивший порог ВГИКа, изо всех сил старается уйти от «черной» хроникерской работы, претендует обязательно (и только!) на роль «автора-оператора» очерковых картин, чаще всего лишенных живого событийного начала и накала, картин, сконструированных в кабинетной тиши по следам уже отшумевших событий. Такой хроникер обедняет себя, во-первых, сокращая свои контакты с прямой действительностью и, во-вторых, вольно или невольно обрекая себя на варьирование хорошо известных образцов и примелькавшихся схем. Со студенческой скамьи убежденный в том, что современная кинодокументалистика семимильными шагами идет на сближение с игровым кинематографом, он едва ли отдает себе отчет, что почти вся история нашего столетия, запечатленная на кинопленке, состоит из разных событийных хроник, киножурналов, спецвыпусков и сюжетов, которые в повседневной практике мы называем о д н и м с л о в о м — кинолетопись.

И именно она, эта кинолетопись, давшая жизнь множеству замечательных фильмов, как документальных, так и игровых, на мой взгляд, полнее всего и выражает квинтэссенцию кинодокумента и, в сущности, природу документального кинематографа.

Смотрите: два кадра. Один снят в США в годы великого кризиса, другой — в наши

дни. На той старой пленке тридцатых годов показан безработный — изможденный, голодный человек с потухшим взором. И на сегодняшней — тоже мужчина, потерявший работу. Разные одежды, машины, дома на фоне, а вглядитесь в их лица — все тот же одинаково потухший взгляд, то же отчаяние... Поставьте эти кадры рядом, и не потребуется никаких специальных объяснений по социальной сути затронутого явления.

Ю. Ханютин, М. Туровская, М. Ромм в «Обыкновенном фашизме», потом С. Кулиш в сравнительно небольшой ленте «Последние письма», потом Г. Франк и А. Бренч в картине «Без легенд», потом Г. Чухрай в своей «Памяти» одушевили кинолетопись необыкновенно актуальным, пронзительно современным звучанием.

Так из старых съемок рождался новый документ — документ нашего дня, с его новыми заботами, тревогами, надеждами, со всеми его отличительными чертами, но в своих истоках восходящий к немеркнущей человеческой памяти, некогда остановленной и материализованной камерой кинорепортера.

●

Одетые в новые платья, старые кинохроники словно переживают свою вторую молодость. Теперь уже трудно найти студию, которая бы не обращалась к кинолетописным материалам различной давности. Да, подходы к ним, как правило, разные — и характер съемки, вступающей в контакты с документом прошлого времени, принципиально другой: снимать стали длиннее, подробнее, если говорить о протяженности планов, а на смену короткому — темповому монтажу пришел монтажный строй обстоятельный, неторопливый. Наконец, в новом качестве выступает звук — ему уже не по нраву пассивная функция аккомпанемента к кинокадру, он нередко ведет теперь свою самостоятельную партию. А люди, говорящие с экрана!.. Они тоже диктуют свою манеру подачи зрительного материала, ритмически замедляя и даже останавливая движение сюжета.

Казалось бы, бурная динамика наших дней должна породить предельно напряженное, взрывчатое и лаконичное искусство информации. На самом же деле на экранах все больше и больше места занимают многометражные ленты и даже многосерийные документальные колоссы. И в кино и на телевидении. С этим нельзя не считаться. Нужно ведь не торопясь выслушать говорящего с экрана интересного человека, а каких-нибудь несколько фраз — это 60 и 100 метров; нужно все как можно более тщательно рассмотреть, понять, осмыслить — ведь проблематика усложняется, углубляется с каждым новым днем!.. И вот две серии «Пылающего континента» Р. Кармена, четыре серии Д. Фирсовой и С. Ждановой «Зима и весна 45-го», три — В. Лисаковича «Расскажи о доме своем» и 12 частей картины А. Колошина «Трудные дороги мира». Нет, конечно, такой метраж — не дань моде, а скорее всего веление времени. Как, наверное, и многометражные политические боевики наших немецких коллег Шоймана и Хайновского, или, к примеру, публицистический полнометражный фильм югославского режиссера К. Шканаты «Террористы», тем более примечательный, что югославские кинематографисты не любят длинных неигровых лент.

И все-таки дело не в метраже, во всяком случае — не в нем одном. Легко можно встретить бесконечно тянущуюся, скучную одночастевку и полный действия и драматического напряжения шестичастевый фильм, такой, например, как «Камарадос» Р. Кармена.

К какому бы эффектному и выигрышному материалу ни обращался автор-документалист, как бы изощренно он ни строил свою работу,— если в ней нет события, если она не отмечена журналистским видением — кинодокумент не состоится и в летопись откладывать будет нечего.

Принимаясь за «хронику», мы подчас забываем, что именно она — эта самая хроника «на день», можно сказать, переживает две жизни. В первой — она служит целям современного экрана — пропагандистского, познавательного, аналитического, во второй —

через годы, а то и десятилетия, выступает как свидетель своего времени, или, как принято говорить — «документ эпохи».

Конечно же, современники воспринимают наше искусство сквозь призму дел, волнующих их сегодня. История двух директоров, их поиск, их борьба за новое в фильме Б. Рычкова или наблюдение за тем, как на протяжении десяти лет росли, формировались характеры учеников одной из белорусских школ — судьба одного класса, прослеженная на пленке, как и многие другие, сегодня в чем-то утилитарны. А люди грядущего, те, кто идет к нам на смену, едва ли будут озабочены проблемами и конфликтами, волнующими героев этих картин, у них будут свои проблемы и конфликты и они будут искать в старой для них хронике прежде всего приметы ушедших времен, той былой, неповторимой атмосферы, в которой жили, трудились, боролись их отцы и деды. Они, будущие зрители наших картин, наверное, будут сравнивать, сопоставлять, оценивать увиденное, извлекая для себя наглядные уроки из нашего с вами опыта. Как и мы, работая сейчас с хроникой вертовских и довертовских времен, да и более поздних лет (теперь и пятидесятые — целина, спутники, Антарктида — тоже уже история), учимся на ней яснее понимать настоящее.

Это вечная и прекрасная, не зависящая от нас метаморфоза, и о ней-то как раз чаще всего и забываешь, когда выходишь на новый материал,— разве в нелегкой будничной хроникерской работе придет в голову, что ты пишешь зримую историю века и с тебя, летописца, особый спрос? А как всем нам важно до конца отдать себе отчет в неиссякаемой силе кинодокумента, способного в о з р о ж д а т ь с е б я, как феникс, из пепла. Возрождать постоянно... Из года в год...

Если бы мы все это поняли, осознали, меньше стало бы досадных, проходных работ, случайных тем, шаблонных решений, пустых, малозначащих интервью, съедающих драгоценное экранное время. Как это случилось, к слову сказать, с такой самоигральной работой, как телефильм М. Голдовской о Райкине: сделанный способным, ищущим режиссером, он, тем не менее, оказался в плену стародавних представлений, согласно которым твоего героя, как бы он ни был известен и признан, кто-то обязательно должен еще отрекомендовать с экрана, всячески «поднимать» и высвечивать.

Не могу не заметить попутно, что тут произошел один удивительный парадокс в расстановке документов — они словно высказали свое особое, не зависимое от режиссера, отношение к логике собственных внутренних связей. Поясню. Один документ: сам Райкин и его пародийные маски, необыкновенно характерные, выразительные, сочные. Другой — поставленный буквально встык — это люди, ведущие рассказ о Райкине. Тоже — по-своему острохарактерные, интересные, самобытные. И вот эта их характерность, своеобразная подача ими текста, особенности их речи, поведения в кадре на какой-то миг после острейших райкинских масок смотрятся как бы под их знаком. Как продолжение только что промелькнувших сатирических миниатюр и... вызывают улыбку. Наверное, так встык монтировать эти кадры было нельзя, а главное — едва ли следовало самого героя выводить из рамок кадра: повторяю, он не нуждался в том, чтобы его «поддерживали» различные «рекомендатели».

Я ценю работы М. Голдовской, она ищет на трудном, действительно журналистском пути — в сфере прямого кинонаблюдения, но в данном случае она изменила своей творческой манере.

Кто бы и как бы ни обращался к нам с экрана с живым словом, может, исповедальным, может призывным, его роль и место в картине возрастет от того, с каким прицелом автор подходит к постройке всей своей документальной структуры, что он хочет ею сказать, чем поразить: не одним же удачным синхроном, и не только громким именем или редкостным наблюдением он хочет нас «победить»...

Мы знаем, что поток жизни может захлестнуть любого, даже самого стойкого и зоркого документалиста. Но прямое наблюдение действительности — вовсе не фиксация пото-

ка, а один из самых верных, впечатляющих способов получения кинодокумента. Извлечения его из действительности. Легче, проще всего зафиксировать внешнюю сторону явления, его итоговый облик, сам результат. Но мы не холодные протоколисты, не случайные свидетели какого-то происшествия, кем-то привлеченные для дачи показаний. Мы идем в жизнь со своим взглядом, чувством, пафосом и, скажем, как А. Леиньш в сценарии «Закрома», пытаемся не просто показать характерные черточки жизни современного латвийского села, но еще и ставим вопросы. В данном случае — как способствуют перемены в жизни латвийских колхозов, зафиксированные кинодокументалистом, росту не только материального, но и духовного богатства людей? Каковы здесь упущения? Как используются новые возможности в организации быта? Как влияют перемены на молодежь, на ее отношение к жизни и труду на земле?..

Непростые задачи, не правда ли?

Работая над фильмом «Убийца известен», разоблачающим украинский буржуазный национализм, кинодраматург В. Кузнецов долго, напряженно искал яркую образную деталь, визуально выражающую смысл темы, ужас и уродство национальной ограниченности, отщепенства. И нашел ее в ходе изучения реальных объектов для будущих съемок. Сама жизнь подсказала ему почти символическое решение — маленькое отверстие в доске, щель, сквозь которую 28 лет выглядывал в мир, недоступный ему, обманутый националистами человек, все эти 28 лет просидевший в темном сарае, как пленник собственных заблуждений.

Многое в документальном поиске кажется рационально непостижимым — реальность не укладывается в придуманную схему, в заранее намеченный сценарный ход. В таких случаях всегда нужно довериться кинокамере и микрофону, положиться на собственную интуицию. И, конечно, как правило, мы так и поступаем, невзирая на извечный дефицит высокочувствительной кинопленки, легких и бесшумных синхронных камер. Ведь событие в нашем нынешнем, современном понимании этого слова — это не только праздничная демонстрация, открытие выставки или хоккейный чемпионат. Все чаще и чаще идет у нас речь о событиях века и событиях человеческой души, о том, что мешает нам двигаться вперед, и об актуальных задачах и особенностях борьбы с нравами и философией чуждого нам мира и образа жизни. А все это, как и многое другое, интересующее нас, не всегда выступает с такой же наглядностью, как та щель в доске сарая, сквозь которую авторы фильма «Убийца известен» разглядели дали своей темы. В этом образе — в образе щели, на которой замкнулась вся жизнь человека, ощутимы масштаб авторской мысли и долгий, трудный поиск, увенчавшийся на этот раз удачей. А вот заснятая на пленку «свадебная хроника» — не более, чем документация события «местного значения». Хотя и эта тема могла бы стать поводом для большого, интересного разговора о жизни и людях, о нравах и обычаях наших современников, если бы... если бы авторы нашли для такого разговора нужную человеческую и нравственную позицию.

Мотив, во имя которого предпринимается киносъемка,— едва ли не вопрос вопросов нашей профессии. Одно дело документация, киноотчет, протокол, другое — вторжение кинокамеры и микрофона в сложную сферу человеческих отношений, судеб, в жизненную среду, в необыкновенную (или обыкновенную) коллизию, в материал, могущий (или не способный) породить образный кинодокумент.

Бывает, что коллизия затрагивает интересы широких зрительских масс, например, работа врачей и учителей, борьба с нарушителями общественного порядка. Случается, что кинокамера появляется на пороге крупного открытия, становится свидетелем подвига, сопровождает исследователей, строителей, геологов, космонавтов, пограничников...

Но и в этих случаях возможны два разных итога: обретение кинодокумента, сконцентрировавшего в себе образ эпохи, и безликие работы, сделанные «под копирку».

Роль публицистической кинокамеры многократно возрастает, когда она прослеживает процессы мирового значения, способствует политическому или социологическому анализу важного эмпирического материала.

Во всех этих случаях эмоциональная природа документа далеко не однозначна, но есть вещи, можно сказать, действующие наверняка, почти всегда заставляющие зрителя сопереживать. Например, встречи, проводы, разлуки... Первые свидания, первая борозда, первый экзамен и первый урок... Испытания: машин, самолетов, станков, если они первые. Словом, там, где человек выступает, как новатор, подвижник, пионер, эмоциональный результат съемки не заставит себя ждать. И еще один всегда будоражащий зрителя, безотказный мотив: узнавание. Сопоставив два кадра — мальчишки, пришедшего в трудную военную пору к заводскому станку, и сегодняшнего летчика-космонавта Демина, можно наверняка получить проникновенный, впечатляющий и своей емкостью и своей содержательностью эпизод. Но и в этом случае, заметьте, наличествует элемент того, что я называю «первым» — новатор, первопроходец всегда так дорог, так близок нашему искусству! Не потому ли, что сама документальная кинокамера наделена экспериментаторским духом? Она тоже идет на шаг впереди своего времени, во всяком случае — должна идти впереди...

Хирурги, геологи, учителя... Вопросы воспитания находят в кинодокументалистике умного, чуткого истолкователя, педагоги — верного союзника и пропагандиста. Ведь школьная проблематика почти всегда и благодарна и киногенична. В «Опасном возрасте» В. Гурвича и В. Гурьянова затрагиваются нелегкие семейные отношения, речь идет о формировании характера подростка. Здесь трудности, формализм, неискренность не скрываются, а, наоборот, высвечиваются, тщательно анализируются. Тактичная, доверительная камера выслушивает и учителей, и родителей, она же — весьма сдержанна в собственных выводах и рекомендациях. Какой, вспомним, она была и в работе П. Мостового «Всего три урока» и в ленте «Десять лет спустя». И, главное, камера в «Опасном возрасте» наблюдает, вникает в мир людских чувств и поступков, замечает характерные детали обстановки, и даже не только те, что требуются для назидательного урока с экрана. Тем правдивее и строже звучит этот урок.

И в таких фильмах, как «Мы строим БАМ», «Даешь БАМ!» или «Первые дни Таюры», ощутимы все та же линия первопроходцев, романтический круг разлук и встреч, прикосновения к новому, неведомому. Здесь каждая клеточка фильма работает событийно, исполняет роль боевого спецвыпуска. А впереди?

Что ждет нас в разработке этой темы впереди? Впереди, я думаю, глубокое киноосмысление того, что уже снято и еще будет снято. Может быть, документальная эпопея в духе карменовской «Повести о нефтяниках Каспия», привлекшая своими масштабами — и в портретах людей, и в рассказе об их свершениях, и в самой «географии» съемок.

Но вот, казалось бы, в подобной же географической среде, с такими же героями снимается один из очередных рейсов по автомагистрали Сибири, которой, наверное, нет равной в мире,— киноочерк «Не самый трудный рейс».

Кажется, что он должен был бы перевернуть, опрокинуть все привычные представления о том, что трудно и что нетрудно в данных условиях и обстоятельствах. Но все показанное выглядит как-то... невнятно. В картине ничего не случается такого, что могло бы передать специфику маршрута и особенности работы на нем автоводителей, а ведь — какая фактура, какой сюжет! В итоге мы получили довольно робкий этюд, грамотно снятый, но весьма приблизительно очерченный в своих драматургических и жизненных параметрах.

●

Этюдность едва ли не главный противник и соперник кинодокумента, вызывающий ощущение необязательности, случайности съемок, досадное чувство узкого практицизма тех,

кто так прагматично подошел (едва прикоснувшись к ней) к интересной документальной теме. Больше всего, мне кажется, не везет в этом отношении так называемым портретным фильмам, таким, как очерк «Твои заботы, человек». Я упоминаю его вовсе не потому, что он удался меньше других, а потому, что он уж очень наглядно выражает суть стилистики, сложившейся в фильмах, где обрисовка человека дается вне события, вне атмосферы, вне ситуации, от которой можно было бы «танцевать» уже не только под звуки фанфар и «с перебором» общих мест.

Человека снять необычайно трудно. Вызвать его на открытый прямой разговор тоже нелегко. Непросто и показать среду, обстановку его жизни и работы. Все это требует долгого, кропотливого в ж и в а н и я в материал, большой предварительной подготовки, на которую обычно как раз и не хватает дней.

Конечно, документалист в силах рассказать о людях взволнованно, воодушевленно, образно, не прибегая к превосходным степеням и громким эпитетам. Но едва ли средствами документального фильма можно проникнуть в скрытые глубины человеческой души, высветить всю сложность натуры, все своеобразие психологии избранного героя. Как бы психологичен ни был современный документальный кинематограф, как бы доверчиво ни открывался перед скрытой или открытой камерой человек,— всей душой, всем сердцем, пусть даже так, как открылась нам Екатерина Демина из «Катюши»,— все равно на пути к д у ш е героя перед документалистом всегда есть некий предел.

Но увидеть человека в его делах, мечтах, помыслах, в его труде — любимом, единственном,— в его увлечениях или заботах, наконец, в его борьбе и действии — это документалист может, это и есть то, что, по-моему, умеет делать наше искусство и в чем оно достигает успехов, каких не достичь на этом плацдарме кино игровому.

Это прекрасно ощущает Г. Франк в своих портретных очерках — ведь его рассказ о таком человеке, как Петер Упитис из фильма «Радость бытия», не более, чем монография одной страсти — с нее и начинается в фильме личность героя! Мало сказать, что каждое мгновение своей жизни Упитис отдал саду, что книга его жизни — это море цветов и цветущих деревьев, которым он посвятил всего себя, что он разбивал новые сады, ничего не требуя за свой труд — только семена... Главное, что с экрана предстает художник, поэт, творец, каким может быть только человек, самозабвенно влюбленный в свое дело.

В этом смысле «Радость бытия» — о б р а з н ы й фильм, недаром Франк, показывая своего героя, не скупится на краски и подробности,— он говорит о нем, прибегая и к возвышенной лирике Омара Хайяма, любимого поэта героя фильма, и если сначала она представляется слегка антуражной, то в дальнейшем строе ленты ее начинаешь воспринимать, как ветвь цветущего сада, часть природы, окружающей красивого и доброго человека, у которого в жизни одна правда — сажать, выращивать и отдавать...

Но в чем-то, имеющем отношение к фону, ко всей атмосфере, в которой живет Упитис, Франк переиграл. И сентиментально падающие листья, и велосипед Упитиса, одиноко лежащий на осенней аллее, и перегруженность хайямовскими строками идут не только от авторской щедрости и увлеченности, но и от устоявшегося кинематографического канона. Немножко бы построже, посуровей, и вера к поэтическому документу стала бы еще крепче и сильней...

«Шел солдат...». Но сколько их, этих прошедших через войну солдат, на экране симоновской кинопоэмы — целая когорта кавалеров ордена Славы! Люди разных судеб, профессий, интересов, а за спиной у всех одно — война. И вот они рассказывают о себе на войне, отвечая на авторские расспросы. А так как сама война вписывается в их рассказы суровой солдатской долей, и так как она, как нигде и никогда, была трудна и беспощадна, и так как они, эти люди скромных профессий, наши современники, вынесли ее, эту небыва-

лую войну на своих собственных плечах и победили, в зрительном зале рождается неизгладимое чувство сопричастности к бесконечно сильному, высокому духом поколению, ощущение подлинности человеческого документа.

Усиливая это впечатление и отдавая щедрую дань пронзительным документальным съемкам войны, Симонов нигде не прибегает к звуковым, шумовым, музыкальным эффектам, а как раз наоборот — всюду отключает их, оставляя зрителя наедине с самим документальным кадром, с кинодокументом, которому нет цены.

Замечательный художник нашего кинематографа Григорий Козинцев писал: «Интереснее того, что было на самом деле, придумать нельзя». Раздумывая о законах высокой трагедии, о Шекспире, Достоевском, Бунине, Толстом, он высказал такую мысль:

«Надо смотреть военные хроники. Кадры, снятые нашими хроникерами, кажутся мне совершенными по передаче истинного трагизма. Сожженные жилища, обгоревшие печки в снежном поле, трупы казненных, вырытые из ям; жители — среди них много пожилых людей — вернулись в отвоеванную нашей армией деревню (место, где была деревня); они бродят между лежащими в снегу трупами, опознают своих, плачут, не могут оторваться от мертвых.

Воспоминание об их горе, увековеченное объективом кинокамеры, нужно хранить в памяти. Оно сделает стыдным все театрально-условное, картинно-трагичное. Картинное — значит картонное».

●

Снимаем В. С. Емельянова — человека большой, интересной судьбы, активной, наполненной жизни. Не раз он — видный ученый, известный общественный деятель, публицист, друг и сподвижник Курчатова, Тевосяна, товарищ Твардовского — представал перед взором кинокамеры, и кажется, комукому, а ему-то не привыкать к этому делу. Но вот заходит речь о съемке, и я замечаю, как загорается в нем огонек беспокойства, как тревожится он, что камера наша что-то подправит и подровняет; подверстает под свой ранжир, а это с позиции его, «емельяновской», правды — немыслимо, недопустимо. Как недопустимо, неправомерно любое преувеличение или сознательное приуменьшение какого-то факта или личности, какие бы цели такое преувеличение (или приуменьшение) ни преследовало. «Бывало, делали из мухи слона,— язвит Емельянов в сторону кинокамеры,— а теперь уже научились и из слона — муху. Правда, отходов много...» Да, трудно жить перед аппаратом, в окружении слепящих прожекторов, под взглядами чужих, незнакомых людей. Но вот начинается разговор — для съемки, и перед Емельяновым словно оживают тревожные, грозные военные события, на память приходят люди, с которыми он тогда работал,— ученые, инженеры, мастера, ковавшие оружие фронту, встают картины безмерных усилий — открытые души, горячие сердца, священные чуства, и он уже не замечает ни прожекторов, ни камеры, ни персонала при них: взгляд его искрится, голос дрожит, и все в нем, кажется, само естество, истина,— суровая правда тех далеких неувядаемых дней, такая событийная, и такая современная... Но что потом скажет экран?!..

Нет, вроде бы и на экране все на месте: Емельянов в сфере своих исканий и привычных мыслей. Не подвела бы техника, да и ножницы режиссера, а это случается: не выстригли бы как раз самые живые, горячие клетки из живого организма пленки,— тогда съемка в чем-то неизбежно потеряет неповторимость, сложность, свой объемный масштаб, атмосферу...

И что же? Какая альтернатива?

Неужто правы радетели «третьего кино» (я слышал уже такой термин), в котором реальная событийность документированного сюжета, его динамизм и предметность, впустят в себя, включат актера, статистов, их игру?! Впустят «в самого себя», то есть в документ, и тогда сюжет образуется из придуманных версий, на стыке различных жанров?! Наверное, и такое можно

попробовать, и такое может обрести свои формы, но что же тогда польские документалисты иронически именуют «инсценизацией»? «Инсценизация» — звучит помягче, поспокойней, чем инсценировка, за которой стоит, как синоним, неправда. Ведь инсценировка — это итог искусственных образований, а то и вовсе фальсификация жизни.

Но «инсценизация» пока что только еще притворяется творческим экспериментом. Ведь когда узнаешь, что где-то для воссоздания какого-то боевого эпизода, какой-то боевой биографии переодевают в солдат статистов, то нельзя примириться, чтобы такое воспринималось как «активный документ боя». А если кому-то подкладывают шпаргалку с заранее составленной «исповедальной» речью («под «Катюшу»)? А если на съемку привозят задник и снимают его «под новостройку», под «жизнь», снимают документы... на макете?

Передо мной лежит письмо одного уже немолодого человека, который в старых фронтовых кадрах узнал, он думает, своего дядю и просит повторить их еще раз. А некий итальянец, увидев кинохронику бомбардировки города, от которой он ребенком потерял память,— теперь, спустя тридцать лет, вдруг вспомнил свое настоящее имя и сумел найти родных (об этом не так давно сообщали газеты), то что им могло бы заменить документ, какая самая искусная «инсценизация» сделала бы для них то, что сделал факт, запечатленный на пленке?

Я убежден: любые формы «инсценизации», даже самые изощренные, самый продуманный грим или «достоверно» выстроенная мизансцена, превращающая живых людей в актеров, подчитывающих авторский текст, снимают с повестки дня активный авторский поиск, исключают прямую разведку жизни, явлений, коллизий, судеб, вмещающих и проблему, и драму, и характер. Тот самый поиск, который дал такие ленты, как «Соль Сванетии», «Турксиб», «В далекой гавани», «Энтузиазм», «Испания», «Первая весна»...

Мы редко их вспоминаем и, похоже, уже не помним, как они сделаны, как была достигнута их неповторимая сила? Мы, боюсь, теряем ощущение первозданной хроникальности этих нестареющих работ, при скромных, даже аскетичных авторских средствах и приемах выразительности достигающих огромной впечатляющей энергии. А что за ней? Репортаж — наблюдение — монтаж... А главное — неподдельное чувство жизни, вера в материал, в свой глаз, да еще увлеченность и энтузиазм!..

Не говорит ли это — лишний раз — о том, что наше советское документальное кино,— это прежде всего искусство строгой и целокупной правды. Какой бы простой, обыденной, обыкновенной ни представала с экрана жизнь, повседневность,— если в ней нет явления, если она не одушевлена человечески ценностным содержанием, событийно уловленным и в силу этого достоверным, воплощенным в доказательной динамике фактов, поступков, проблем,— документальный экран теряет не только силу художественной убедительности, он еще и уходит от истории.

Кинодокумент сравнивают с литературной публицистикой, с очерком, с репортажной зарисовкой, документальным рассказом, проблемной статьей. В этих сравнениях, как и во всяком другом, есть известные натяжки, допущение, вызванное, видимо, общностью жизненной фактуры и конечных целей автора-документалиста. Да, факт, событие, реальное, невымышленное лицо, поток подлинных точных наблюдений лежат у истоков документальной прозы и экранной публицистики, литературного очерка и киноочерка или киноновеллы. Но если действительность для писателя или очеркиста — своего рода прототип, предстающий перед читателем уже после того, как он списан или описан с натуры, то в документальном кино прототипов нет. Документальный фильм не описывает, а показывает, включая зрителя в непосредственный контакт с жизнью и ее героями, добиваясь максимального эффекта присутствия.

Масштабы съемочного плацдарма в кинодокументалистике необозримы. Это может быть страна, континент, завод, встреча двух людей, репетиционный зал, один дом...

В своем новом трехсерийном фильме «Расскажи о доме своем» В. Лисакович (сценарист Т. Непомнящий) наблюдает за жизнью обитателей одного старого ленинградского дома. Обычные люди, разные семьи, труженики, три поколения, пережившие революцию, пятилетки, войну, блокаду,— все это присутствует на экране в наглядной жизненной полноте, в своей подчеркнутой обыденности, покоряет обаянием искренности, доверительностью тона. За их рассказами, беседами, воспоминаниями мы слышим голос действительности, с ее борьбой, нелегкими испытаниями, подвижничеством, патриотизмом — идет ли речь о старом кадровом рабочем, домоуправе, архитекторе, студенте или девчонке, только-только сдавшей выпускной экзамен...

●

Фильмы о труде, где действие происходит на фабриках, на заводах, в цехах, на фермах, на стройках,— не новость. Их больше всего, пожалуй, в планах и в студийных производственных буднях. Но многие ли из них достойны того, чтобы представлять высокую рубрику — «рабочий класс», «колхозное крестьянство»? Боюсь, что нет: приметы трудовой атмосферы, профессиональный облик человека труда, как бы хорош, активен, приятен он ни был сам по себе — чаще всего, к великому огорчению, результат добротной фотографии, хорошо поставленной съемки, антураж и техника дела, не больше.

По видимости отвечая злободневной тематической рубрике, киноработы, лишенные накала, страсти, живого человеческого кипения, по сути скучны и формальны, а раз так — они не более, чем отклик на тему, фотографическое воспроизведение технологических атрибутов и портретов, а не искусство.

Почему такое бывает — и не с ремесленниками или халтурщиками, а и с опытными, способными людьми? Ответ, по-видимому, все тот же — явление, человек берутся не в движении, не в действии, а в своей данности, по следам события. Примеров немало.

В небезынтересном по фактам фильме «Новаторы» П. Сиркеса и И. Григорьева (ЦСДФ) рассказы героев подменяют действие, вытесняют не только динамику повествования, но и автора комментария. Поэтому в картине нет сюжета и нет коллизии, нет наблюденных ситуаций, за которыми можно было бы следить, переживая и волнуясь.

Альбомно претенциозна очерковая лента армянских документалистов «Мы — строители». Разрозненные фотокадры, с явственным режиссерским заданием оператору и тому, кого он снимает, отдают наивной инсценировкой и нарочитой, заданной красивостью. Беда всех подобных работ, а их можно было бы называть и называть, состоит раньше всего в том, что авторы не ставят целью своей драматургии и своей режиссуры прослеживание жизненных процессов, не видят возможностей для импровизации — да, импровизации! — в свободном, вдумчивом наблюдении за людьми, их делом, их интересами.

Поиск д о к у м е н т а подменяется в таких картинах съемкой фотографий. А фотография, когда она становится самоцелью, неумолимо ведет к позированию с выспренной или бесстрастной окраской. Между тем в традициях нашего искусства, в различных формах и особенностях мастерства, отработанного, выверенного за долгие годы, заложено нечто прямо противоположное: активное действие, неравнодушная наблюдательность, жизнь с героем... От кинопоезда Александра Медведкина, от «Ивана Гудова», от «Челюскина» идет традиция: быть р я д о м с рабочим, строителем, р я д о м и в м е с т е с солдатом. Вот откуда ведут отсчет кинодокументы созидания, борьбы,— во всяком случае, те кадры и репортажи, которые отметили разбег, ритмы и своеобразие времени, его реальные испытания, его подлинную доблесть.

В наши дни, в дни БАМа, КамАЗа, Тюмени, можно говорить о киносамолетах — получить и оборудовать летающую киностудию нам вполне по силам,— но вот как быть с новыми Медведкиными?! Ведь ж и з н ь с г е р о е м требует от документалиста с а м о о т д а ч и, даже самоотверженности, самопожертвования, и еще обязательно умения пробиться к серд-

цу, к мысли, к делу людей, избранных для экрана — тут речь идет не «о мирном сосуществовании», а о боевом, активном сотрудничестве единомышленников. Не это ли является единственной порукой сотворения подлинного кинодокумента?

●

Передо мной стенограмма сорокалетней давности: выдержка из сообщения о дискуссии на совещании кинематографистов по проблематике нового темплана. Та его часть, где идет речь о так называемых «бессюжетных», документальных фильмах. Она удивительно актуальна, эта выдержка, так как напоминает наши сегодняшние разговоры о стирании граней между игровым и документальным фильмом.

...Между ними мы не видим противоречия, утверждали участники совещания по темплану в 1933 году, так как и документалистика имеет свою сценарную основу, то есть авторскую организованность, и делается тем интереснее, чем значительнее идея, чем занимательней скомпонована документальная картина, как в смысле зрительных образов, так и в смысле монтажной композиции. Но, говорится далее, документальному фильму необходимо иметь свой сюжет, свою образно-зрелищную специфику.

Идею вынашивает и приносит на студию сценарист. Сюжет придумывает тоже он. Во всяком случае, должен придумать еще до съемок фильма. Потом сюжет, правда, может претерпеть тысячу изменений.

Итак, на «организованную сюжетность» документальной ленты обратили внимание еще участники совещания, состоявшегося сорок два года назад!

Но они, и весьма верно, на мой взгляд, отметили тогда же, что построение сюжета и организация движения фабульных линий документального фильма имеют свои и только ему присущие особенности.

Документальные фильмы, говорилось на том совещании 1933 года, для того, чтобы стать занимательными, то есть — массовыми, как правило, должны исходить из событийности, из отображения крупнейших фактов современности. Последние же в силу своей значимости требуют образной творческой документации.

И дальше — необыкновенно важная, ничуть не постаревшая в течение годов мысль:

— Мы хорошо знаем, что в природе нет не изменяющихся форм, что все эти формы включены в диалектический процесс развития. Вот почему, говоря о творческой документации данных событий и фактов, мы зовем кино обогащать дело изучения общественного развития в плане искусства, а не фотографически...

Тут нет еще такого понятия, как драматургия, но она подразумевается, а раз так, значит пробил час сценариста. Да, сейчас мы все понимаем: нужно постоянно искать «драму фактов» в самой жизни, в окружающей действительности, несмотря на все сопротивление, которое жизнь оказывает автору-документалисту именно в силу необыкновенной специфики его задачи.

Но как ни странно, с годами мы все меньше и меньше представляем себе — что же это такое, сценарий современного неигрового фильма, какова его формула?

Вопрос этот сложный, даже болезненный, недаром он имеет множество дискуссионных толкований.

Очевидно, говоря о сценарной драматургии документального фильма, на первый план следует выводить драматические столкновения жизненного материала и принципы авторского отношения к происходящему.

Драматургия неигровой картины, по всей вероятности, как раз там и рождается, где авторы глубоко исследуют жизнь, поступки людей, среду. Где автор «слушает» материал, пользуется не схемами, а его неожиданными подсказками, верит, что сама действительность и только она — компас драматурга.

Но сценаристу трудно... Он, как правило, остается за рамками съемок, и его позиция, зарегистрированная в заявке или сценарии, часто повисает в воздухе, остается только поводом для запуска фильма в производство. У него вечные вопросы и вечные сомнения —

как быть, если он постоянно ограничен в средствах случайного наблюдения жизни, если у него нет исполнителя, которому он мог бы передать свои идеи и свои слова, если нет возможности реставрировать атмосферу и эпоху в изобразительном решении фильма? Может, именно поэтому он нередко испытывает некоторую растерянность при столкновении с жизнью, с реальными героями, с подлинной натурой? Может, поэтому на протяжении многих лет эксплуатируются одни и те же, давно набившие оскомину рецепты мнимой драматургии, то, что условно называют «приемом», «ходом», но что не имеет ничего общего с драматургией кинодокумента?

С одной стороны, документалисты слишком загипнотизировали себя различными «табу» и ограничениями, ссылаясь на чистоту «документального» подхода к материалу. А с другой — иные из нас делают вид, что снимают все «как в жизни», а на самом деле охотно разыгрывают, как я уже говорил, удобные им интермедии. Даже простое житейское событие — свадьба, встреча друзей, разговор в студенческом общежитии — в таких случаях заранее организуется «по сценарию» и очень редко снимается «врасплох».

Главное, чтобы всяческие «табу» не сковывали нашего творческого воображения!

Но выступая за раскрепощенность сценарного мышления, за смелое использование средств современного кинематографа, мы всегда и неизменно должны прежде всего исходить из его хроникальной структуры.

Обращаясь к любому материалу, даже к тому, что придется завтра или через месяц снимать прямо на улице, в колхозе, на заводе, сценарист, видимо, должен свой сюжет строить на таких ситуациях, которые наверняка *можно будет заснять*, пусть с теми или иными коррективами.

При этом внутри композиции фильма, выстраивающейся в воображении автора, обязательно должна быть заложена возможность для дополнительных маневров режиссера и оператора. Важно подсказать им такой подход к людям и событиям, который, в свою очередь, вызовет у них желание что-то развить, добавить, обогатить, но в рамках общего авторского замысла. Вот почему так важно, чтобы сценаристы не скупились на идеи, не боялись глубже копнуть материал, заражая своим ви́дением всю съемочную группу.

Это тем более важно помнить, что сегодня сценарист документального фильма располагает разнообразными возможностями и приемами для интерпретации материала. Невиданную силу обрел звук, этот сильнейший компонент драматургии,— голос живого человека или актера за кадром, наиболее точно выражающий авторскую мысль. Документалисты заставили «играть» на экране и фотографии и «немую» летопись, научились работать скрытой камерой. Сегодня инструментарий неигрового, непостановочного кинематографа практически *ничем не ограничен*. Он скован лишь ограниченностью мышления искателя «драмы фактов», и в таких случаях, как правило, живет вчерашним днем.

Теперь, когда у нас появились основания утверждать, что кинодокумент стал *человеческим документом*, что во многих фильмах человек уже живет на экране, как в жизни, что он может свободно думать, действовать, делиться своими мыслями и даже переживаниями со зрителями, что хроника фактов, то, что С. М. Эйзенштейн называл «простым дневником происшествия», почти себя исчерпала, сценарист документального фильма в самом прямом понимании своей роли все чаще действительно оказывается и автором, и интерпретатором, и полемистом, и социологом, и педагогом. Не в этом ли суть его работы и вообще кинодраматургии, имеющей своей целью развитие документального кино? А значит и то, что мы называем *сотворением кинодокумента*?

Но как часто гладкую тропу к документальному экрану пробивает нечто несложное, осмысленное элементарно, то, что вообще не является искусством, но на некоторых студиях ставшее чуть ли не показательным для производственного уровня документально-публицистического или очеркового киносце-

нария. В таких сценариях все сводится к перечислительному прослеживанию фактов и событий, к некоему конгломерату сведений — нет, не плакатного (плакат — это тоже действенный жанр кинопублицистики!), а «списочного» порядка.

Примеров — тьма, и ходить за ними далеко не нужно. Все нынче знают, что такое «прямое кино», как проницательна «скрытая камера», где надо искать пружины «внутреннего монолога» и в чем фокус «ассоциативного» монтажа... А на поверку получается: бо́льшую часть экранного времени занимают разговоры о том, что зритель должен был бы увидеть сам; сюжет же развивается лишь с помощью диктора, помечающего объекты и ситуации, а паузы заполняются отвлеченными от непосредственной темы фильма урбанистическими съемками («прямое кино»!) или вычурными, сладковатыми пейзажами, а то и просто невнятными «прокрутками», когда на экране что-то неясное, необязательное и случайное должно «намеком» выражать состояние души и особенности жизни нашего современника в условиях НТР. Что же касается «незаметной» камеры, то случается, что опытный документалист, разрабатывая сценарный эпизод об интимной встрече близких людей, снабдит его указанием о съемке методом подсматривания и подслушивания, даже не затруднив себя вопросом о том, какова этическая правомерность такого метода вообще, а в данном случае в особенности. К счастью, на практике трудно «подсматривать» и «подслушивать», поскольку тяжелую и громоздкую камеру укрыть от снимаемого почти невозможно, а микрофон берет звук только с очень близкого расстояния. Вот и приходится снимать лишь то, что и с к л ю ч а е т наблюдение, спонтанное течение события, действия. То, что скорее напоминает радио или, в лучшем случае, телепередачу, но только не сам кинематограф.

●

Человека нужно не только найти, открыть,— это особое умение, завидный дар всякого журналиста. Но для того, чтобы он вошел в картину и вошел естественно, со своим собственным жизненным уроком, его мало узнать, надо еще, чтобы он и сам увидел в создателях картины своих союзников, единомышленников, помощников в деле его жизни. А так получается далеко не всегда.

...Никогда не забуду Героя Социалистического Труда, председателя колхоза имени Ленина Починковского района Смоленской области Сергея Ивановича Бизунова, которого мы снимали для фильма «Твое щедрое сердце». Над дверью председательского кабинета висело алое полотнище со словами Маркса: «Самым счастливым является тот человек, кто сделает счастливым наибольшее число людей на земле». Именно таким человеком и был сам Сергей Иванович. День и ночь мотался он по колхозу, не спал, не ел. Примирял супругов, отчитывал пьяниц, помогал трактористам, выслушивал доярок, принимал делегации, скупал новые книги — и думал, мечтал, сравнивал. Он удивительно образно и настойчиво сопоставлял факты недавнего прошлого и сегодняшнего времени. Отталкиваясь от простых житейских наблюдений, он приходил к серьезным обобщениям и смелым прогнозам. И все это, мне кажется, нам удалось перенести на пленку, но удалось только потому, что для самого Бизунова экран стал высокой и желанной общественной трибуной.

Мы много думали о том, как ввести его в многоплановый сюжет фильма: хотелось, чтобы он вошел в него непроизвольно, непосредственно и в то же время так, чтобы он сообщал сюжету динамику, а не притормаживал действие. Такая возможность явилась в процессе самой съемочной работы. В одном крупном научном центре мы сняли острую дискуссию о значении нравственного воспитания, о духовности человеческой натуры. И Бизунов как бы вписался в этот спор, который велся среди академиков, студентов, психологов, социологов. Вписался со своей судьбой, своей борьбой, своими раздумьями о жизни...

У Романа Григорьева в картине «Москва.

Улица Горького» есть примечательная сцена. Какая-то компания решила сфотографироваться по случаю встречи или семейного праздника. И вот мы видим: пока люди готовятся к съемке, они ведут себя легко, непринужденно, свободно. У них живое выражение глаз, нормальные подвижные лица. Но вмешивается фотограф, начинает компоновать кадр — и все мгновенно меняется. «Фотохудожник» выстраивает нужную ему мизансцену, «лепит» красивые позы, выдавливает из позирующих людей казенные улыбки. И они буквально на глазах каменеют, теряют себя... На киноэкране простая, милая житейская история неожиданно принимает злой, почти пародийный характер.

Нередко принцип «художественной фотографии» отягощает и сценарии документального фильма. Автор предлагает режиссеру снять человека в момент «трудного раздумья», показать, как он встает, ходит по кабинету, внимательно смотрит вдаль... Возможны варианты: «взволнованно», «одухотворенно», но смысл один — внушить режиссеру потребность «подправить», «поднять», «возвысить» человека. А экран безжалостно и неумолимо развенчивает натяжку. Ведь суть документального фильма, чья образная структура берет начало в глубинах жизни, не так уж сложна и заумна. Отвечая на вопрос, какова же она, можно было бы, наверное, подчеркнуть, что документальный фильм вырастает из истории, из реальной человеческой среды, из живой, непосредственной атмосферы, из факта. И чем значительней и правдивей тема, чем жизненней сюжет, чем строже факты и коллизии, составляющие событийную ткань, тем сильнее, тем интересней сам кинодокумент.

Тем он художественней!

Сами факты, какой бы они силой ни обладали, еще не делают картины, не создают кинодокумента с его эпохальными приметами и человеческими красками, по которым можно судить о времени, о его идеях и идеалах, о его страстях, о его героях... Истинный кинодокумент — это отнюдь не механическое сцепление различных явлений, случайно уловленных при помощи камеры и микрофона. Факты — всего лишь сырье для фильма, и я рискну повторить, что кинодокумент есть нечто осмысленное, отжатое, обжитое и, возможно, выстраданное автором-документалистом. Потому-то документалист и может выступать с экрана и как хроникер, и как поэт, и как очеркист, и как публицист, и как полемист...

Именно так сегодня он должен участвовать в сотворении кинодокумента. И может и... обязан.

Интервью между съемками

Г. Тонунц

Продолжение легенды

Уже прошел по экранам фильм «Последний подвиг Камо», давно кончилась моя работа над ролью, но образ Камо по-прежнему со мной. Правда, это связано не только с моей творческой биографией. Корни моей верности, моей внутренней нерасторжимой связи с Камо — в моем детстве. В нашем доме сложилась легенда об этом человеке, которая во многом определила мою дальнейшую жизнь. Я родился в год его смерти. Но мой отец хорошо знал Камо по совместной подпольной работе. И жили мы в Тбилиси на улице его имени. Я рос в атмосфере постоянных воспоминаний о Камо. Память о нем была еще у всех так жива, что мне казалось — я тоже знал его. И еще мне иногда казалось, что он среди нас, где-то совсем рядом. Как я сетовал тогда на судьбу, что не успел вовремя родиться.

И когда с первых дней войны я ушел на фронт добровольцем, служил на флоте, был ранен, потом 3-й Украинский фронт, опять ранения и снова действующая армия, и все время в разведке,— и тогда Камо тоже был со мной.

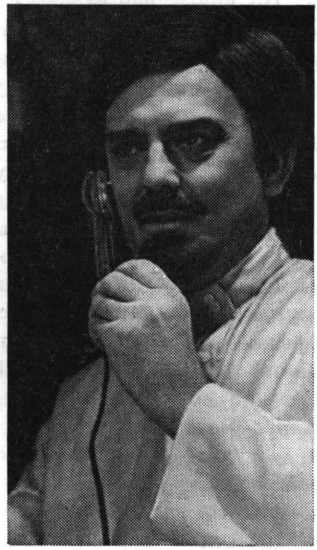
Да, так сложилась моя судьба, что так или иначе я постоянно возвращался к Камо, соотносил свой личный опыт с той прекрасной легендой, которая давно уже отплыла от берегов моего детства и пустилась вместе со мной в далекое трудное

плаванье. С течением времени она изменялась — теряла легкость, однозначную азбучность, осложнялась, разрасталась, переосмысливалась.

Мне самому трудно судить, сложились ли все три картины о Камо («Лично известен», «Чрезвычайное поручение» и «Последний подвиг Камо») в единое произведение. Эта кинотрилогия создавалась с большими интервалами и разными авторами (сценарии написали М. Максимов, К. Исаев, Г. Капралов и С. Туманов. Первые две картины поставили С. Кеворков и Э. Карамян, последнюю — С. Кеворков и Г. Мелик-Авакян), но она объединена общей сверхзадачей, которую мы все ставили перед собой — попытаться «увидеть» легендарного Камо без гранитных постаментов и позолоты. Хотелось избежать заведомой монументальности, некоего канонизированного пиетета, пиетета того рода, который не дает приблизиться к живому человеку. Удалось нам это или нет — трудно сказать. Но одно могу сказать точно — работа над этой ролью стала едва ли не основным делом моей жизни.

В процессе киносъемок мы открывали для себя какие-то неизведанные возможности историко-биографического жанра. Каждая следующая картина трилогии выдвигала новые требования к проблематике, к раскрытию характера, к мотивации подвига. От картины к картине образ Камо усложнялся, набирал высоту.

Если в первом фильме в рамках остросюжетного приключенческого жанра с головокружительными трюками, с захватывающим дух каскадом отчаянных поступков, в рамках героико-романтического амплуа, Камо — бесстрашный юноша, захваченный азартом борьбы, то во втором и третьем фильме этого было мало. Нам казалось уже недостаточно одной внешней интриги, хитросплетенного событийного ряда, недостаточно просто занимать зрителя. Мы старались углубить психологический ри-



сунок роли.

Вместе с моим героем я проходил университеты жизни. И это было самым ценным в работе над образом. Вместе с Камо мне предстояло проделать путь от стихийного героизма, порой неосознанного риска к сознательно профессиональной, революционной работе. От юношеской безоглядной отваги — к политической зрелости.

Жизненный путь Камо — непрерывное движение, непрерывное развитие. Но его нравственная правота, его беззаветная преданность делу революции оставались неизменными на всех этапах его жизни. Это был человек, обладавший огромной силой личности. Он вел за собой людей, заражая их уверенностью и стойкостью. Конечно, я знаю, что можно сконструировать и рассчитать какой угодно сложный образ. Но только пропущенный через внутренний мир художника, он становится художественным образом. И с этого момента начинается искусство, и с этого момента зритель не остается холоден, безразличен к судьбе героя, он будет сопереживать ему, будет думать о нем.

Мне еще хотелось несколько слов сказать вот о чем. Помните, известную теорию писательского мастерства Эрнста Хемингуэя — теорию айсберга? Она основана на том, что за строкой должно оставаться значительно больше, чем в самой строке. Это теория скупого, потаенного выражения. В простой сдержанной фразе — великое биение страсти. То же в полной мере относится и к любому другому виду творчества. И современный актер должен всегда помнить о «подводной» части своей роли. Эта глубинность образа и называется правдой характера. Большое в малом, сложное в простом — вот в чем богатство таланта и его мастерство. И, конечно, когда я работал над образом Камо, мне хотелось, чтобы «мой» Камо отвечал этим высоким и непременным требованиям искусства. Что из этого получилось — не знаю. Но твердо знаю другое — моя легенда о Камо, как тяжело нагруженный корабль, разросшаяся до невероятных размеров и проделавшая огромный путь от детской мечты об идеале до жизненно важного родства с ним, эта «легенда» продолжается. Кончилась работа над фильмом, но образ Камо навсегда в моем сердце.

Записал Ю. Марьямов

«Дерсу Узала»
«Красное яблоко»
«Опасный возраст»
«По ту сторону добра»
«Если не я, то кто же!»
«Каждый год в июне»

Л. Аннинский

Обыкновенный свет

«Дерсу Узала»
Сценарий А. Куросавы и Ю. Нагибина. Постановка Акиры Куросавы. Операторы А. Накаи, Ю. Гантман, Ф. Добронравов. Художник Ю. Ракша. Композитор И. Шварц. Звукооператор О. Буркова. «Мосфильм», 1975.

— Дерсу,— спросил я его,— что такое солнце? Он посмотрел на меня недоумевающе:
— Разве ты никогда его не видел? Посмотри! — и указал рукой на солнечный диск.
В. К. Арсеньев. Дерсу Узала

Это — как воздух, которым дышишь, как солнечный свет, с восходом рождающийся и с закатом уходящий. Разложите воздух на составные части — почти каждая из них убийственна. А вы дышите. Вы не спрашиваете у солнца, что оно такое — достаточно, что оно встает каждое утро и дает нам свет... Но сдвиньте, разбейте, раздробите этот обыкновенный свет — он ощетинится всеми цветами, и в этом спектре не будет ни одной белой, мирной полосы, и вы еще раз изумитесь тому, из какой же непримиряемой пестроты складывается это чудо — естественный свет дня.

...А может, это только на мое «русское предсознанье» фильм Акиры Куросавы «Дерсу Узала» лег так естественно? Для нас Арсеньев — книга детства, неотменимая, как букварь; фигура мудрого гольда, разговаривающего с тигром, живет в нас где-то рядом с самыми ранними впечатлениями школы — нам не надо с ним знакомиться — просто узнать: он! А. М. Горький написал когда-то Арсеньеву: «Вам удалось объединить в себе Брема и Фенимора Купера». Вот где-то там, между первыми книжками о природе и первыми книжками о героях, в самом фундаменте заложен в нас Арсеньев. Его записки — это наш Кук и наш Лаперуз. Наш Франциск и наш Маугли. Решив перечитать вместе с нами книги замечательного путешественника, японский режиссер не просто задумал фильм, выигрышный по ряду натурных и драматургических возможностей — он неизбежно должен был коснуться некоторых нравственных струн в самой основе современной личности. И знал это.

Простота задачи тут так же обманчива, как простота солнечного света. Нет ничего сложней, проблематичней и непредсказуемей, чем путь к такой знакомой естественности. Потому что прямой к ней путь дает плоскую иллюстрацию, лубочную картинку. Лишь большой художник знает, сколько трагического опыта должно тут спрессоваться, чтобы вышла та самая простота: «Посмотри! — и указал рукой на солнечный диск...»

...Я не замечал монтажных стыков: просто шел по Уссурийской тайге, по заболоченным берегам озера Ханка, по бурной реке Даубахе. Лишь один раз, ахнув от нестерпимого — в упор — снежным сияньем размытого удара светом, я подумал: «Фиолетовый фильтр, ай да операторы!» — и этот «ах» я должен был п р о с т и т ь авторам фильма, ибо я не хотел замечать ни оператора, ни кадра — з д е с ь это было суетно.

И так естествен был в тайге Максим Мунзук, играющий Дерсу — быстрый и не торопящийся, легкий и вместе с тем крепкий, будто шарик, который сам собой катается,— что мне не приходило в голову подумать, как трактует он роль и как мог бы трактовать ее другой артист, скажем, Тосиро Мифунэ,— это потом, после просмотра, я над этим задумался. И Юрий Соломин, который словно убирает из арсеньевского портрета слишком характерные краски, оставляя лишь общий

«Дерсу Узала». Арсеньев — Ю. Соломин

контур «русского путешественника», «русского офицера» — чуть-чуть от Пржевальского, чуть-чуть от Невельского... Спокойные, пытливые глаза из-под козырька — почти о б о з н а ч е н и е, еле прочерченный намек на характер — в такой тактично-сдержанной прорисовке чувствуется глубокое понимание прозы Арсеньева, «цезаревски» суховатой, очень структурной, лишенной какого бы то ни было нажима, исполненной благородного чувства меры. «Мне не хотелось при посторонних давать волю своим чувствам; я отошел в сторону, сел на пень и отдался своей печали»,— вот проза Арсеньева. Нужна сухая простота грунта, чтобы эмоциональный мазок исполнился такой силы и такого достоинства! Куросава и это чувствует: лаконично обрисованная фигура Арсеньева в структуре фильма строжайше продумана: герой словно боится спугнуть своим вмешательством открывающуюся истину — он, повторяю, едва прорисован как фигура, но явственно присутствует в каждом кадре. Я испугался, когда в последних, хабаровских эпизодах Арсеньев явился в «бытовой мизансцене», в окружении жены, сына и мебели, мне казалось, что сейчас все рухнет... И медленно отходил мой страх по мере того, как графичностью кадров, аскетической простотой режиссерского рисунка Куросава снимал с этого быта быт: словно ветер с сопок продувал, поднимал, пронизывал насквозь комнаты хабаровского дома.

И самый финал трагический снят неожиданно просто: уход Дерсу, телеграмма: «Человек, посланный Вами в тайгу, найден убитым»,— и будничный, пустынный какой-то, придорожный угол с вырытой могилой, и маленькое прикрытое рогожей тело, к которому так и не решилась приблизиться камера. И в этом отсутствии патетики, надрыва, открытой скорби, в этом застывшем среднем плане опять почудилась протокольная простота арсеньевских записок.

«— Прощай, Дерсу! — сказал я тихо.— В лесу ты родился, в лесу и покончил расчеты с жизнью».

Подошел к свежей могиле и воткнул в нее

тонкую белую рогатину-рагульку, подставку для ружья или, как он ее называл, «сошки». Сошки — все, что осталось от Дерсу.

И пока медленно и молчаливо наезжала камера на эти сошки, я все не верил, что это конец.

Я шел с просмотра, заполненный впечатлением, и соображал, где же «прохлопал» я хитрый секрет этой простоты.

«Все, как у Арсеньева»?

Не верю, Не верю в простую простоту. Взять арсеньевские записки и отснять все, как там написано,— не получится ничего! Много было уж такой вероломной простоты, когда актеры разыгрывают простые чувства в простых декорациях, и режиссер все это монтирует «без штук», а выходит — плоская пропись, тупая иллюстрация к тексту — и всегда так выходит, когда простота утверждается как кратчайший путь.

В фильме Куросавы, при всей его ясности, таится, конечно, глубокий секрет, и нужно его разгадать. Не уверен, что другие зрители так уж согласятся с сутью моих толкований, но уверен в том, что любой зритель, вынеся из этой картины ощущение ясного света и простой устойчивости мира, ощутит и другое: неотступное желание промерить под этим верхом — бездну, уловить подводную мощь айсберга.

Попробуем вместе?

И начнем с того, что «само» в глаза бросается: фильм «Дерсу Узала» решительно не совпадает с тем содержательным, эмоциональным и стилистическим феноменом, который мы привыкли отождествлять с именем режиссера Акиры Куросавы.

Вспомним прежде всего вот что: на фоне традиционного японского кино этот режиссер всегда казался странным исключением — то ли метеор, залетевший с «запада», то ли загадочный сфинкс, великий молчальник, непонятый гений — я буквально цитирую разные варианты «легенды о Куросаве», изрядно просмакованной японской и западной киножурналистикой. Определенная реальность стоит, конечно, и за легендой: именно Куросава четверть века назад своим фильмом «Расёмон» вывел японское кино на мировую арену (критики любят обыгрывать сценические стороны этого события: Куросава на рыбалке; в Венецию не поехал, заранее уверенный в провале; в Японии фильм сочли сомнительным экспериментом; вот на рыбалку приносят весть о триумфе) — и с этого момента имя Куросавы становится как бы двойным символом: он — представитель японского кино на мировой арене и представитель мирового кино в Японии.

Между его стилем и стилем традиционного японского кино легко прослеживается контраст. Традиционный стиль уравновешен и созерцателен, строится на естественной непосредственности взгляда, на сбалансированных общих планах, в которых человек невыделим из окружающего пространства; в этом стиле нет динамики и возбужденности «западной» камеры, словно прессингом опекающей объект; в типично японском фильме камера чаще любуется общим планом, чем всматривается в детали, и уж во всяком случае не рвется в действие; да и действие не стремится вперед, а словно бы замирает, оглядываясь — для обозначения этой оглядки придуман даже специальный термин flash back, который можно так расширительно передать русскими словами: обратное высвечивание, задерживающийся блеск, отсвет назад...

Я прошу читателя мысленно сопоставить этот стиль, от которого Куросава отталкивается в начале своего пути, с тем, к чему он в конце концов приходит в «Дерсу», и отметить для дальнейшего размышления, что это отнюдь не одно и то же, а почему... об этом побеседуем ниже.

Так что же такое «феномен Куросавы» на фоне традиционно японского стиля?

Буря и натиск! Неуравновешенный, иступленный темперамент. Резкое вторжение в мир: действие «распотрошено» камерой, расчленено, разорвано — на очные ставки, на последние признанья, на предметные стекла, под которыми души изнемогают от предельного давления страстей. Куросава — мужской характер среди женственности. Куро-

сава — это безмерность, усугубление, сгущение. Это сталкивающиеся идеи, субъективные версии, безумные гипотезы. «Это пространство с более высоким атмосферным давлением, где воздух сгущен сильнее, чем тот, которым мы дышим; в этом пространстве все звуки... на октаву выше, а движения необычно ускоряются или... замедляются»*.

Под эту характеристику, принадлежащую одному из виднейших японских историков кино, подходят все 25 картин Акиры Куросавы, снятые за тридцать послевоенных лет.

Все — кроме одной.

Кроме «Дерсу Узала».

Здесь все не так, все иначе — даже технологические решения. Раньше, например, Куросава тяготел к павильонным съемкам — здесь он вывел действие на натуру. Раньше он как бы исследовал душу человеческую в лабораторном опыте —здесь он вытолкнул человека на воздух, в природу, в естество. Раньше гнул человека, ломал, испытывал, провоцировал, потом оплакивал его хрупкость, ломкость, слабость и снова брал на излом... Здесь — бережно ведет душу человеческую сквозь жизненный бурелом, словно впервые убеждаясь в том, что душа добра и крепка, и ее вовсе не обязательно вскрывать ударом скальпеля.

Чисто публицистический аспект этого возвращения к естеству и природной гармонии лежит на поверхности, и сам режиссер в беседах с журналистами в основном упирал именно на этот прагматический аспект — на «сохранение среды обитания». Это и психологически понятно: из хибарок «Додескадена», из каменных мешков, где «Злые спят спокойно», из опутанного паутиной коварства и вражды средневекового «Замка интриг» — на воздух. В пронизанную ветром, светом и простором Уссурийскую тайгу! В том, как упивается этим простором автор «Дерсу Узала», ощущается душа, вырвавшаяся из гигантского перенаселенного Токио. В том, как любуется режиссер мощью нетронутой природы, есть еще и вот что: взгляд человека семидесятых годов, словно из космоса увидевшего свой «шарик», затянутый смрадом и смогом,— вопль о чистоте.

И все-таки не исчерпать, не объяснить фильм «Дерсу Узала» и этим публицистическим пафосом: мало ли теперь и на модную экологическую тему делается плоских, прописных картин: идея та же, да дыханье не то. А разгадать в этом фильме надо — дыханье. Духовный план, без которого эти два с половиной часа сплошных, так сказать, пейзажей осели бы пудовой скукой географического атласа. А вы смотрите с нарастающим напряжением. Не п е й з а ж и ж вы смотрите!

Тогда что?

Что вас приковывает?

Драматичное развитие мироконцепции, которая у Куросавы, как у всякого крупного художника, уходит в интимные глубины его духовной личности и не очень-то поддается формулированию. Но — ощущается как всеобще важный опыт в любом из его фильмов: от проходных до всемирно известных. На всемирно известных я и попробую сейчас нащупать этот «духовный сюжет» (нащупать, а не сформулировать), ибо я убежден, что именно он разрешается в «Дерсу Узала».

Итак, пять «проб», пять наиболее известных работ Куросавы — с точки зрения общей концепции человека.

1950. «Расёмон». Зверское преступление, о котором четверо очевидцев дают взаимоисключающие показания — не потому, что хотят запутать следствие, а потому, что искренне не могут разглядеть объективную реальность сквозь призму своих страстей. Объективная реальность в принципе невосстановима, она в этом столкновении страстей исчезает. Вера в добро и в человека, утверждаемая под занавес одним из эпизодических героев, выглядит в свете всего происшедшего упрямым парадоксом.

1954. «Семь самураев». Блистательный рассказ о военных приключениях рыцарей, защищающих крестьян. Все упирается в нравственный тупик — в горькое признание, что крестьяне трусливы, лживы и коварны, и сделали их такими — их защитники.

* А. И в а с а к и. Современное японское кино. М., «Искусство», 1962.

1960. «Злые остаются живыми». Современный сюжет: корпорация убирает одного из своих приспешников, который слишком много знал; сын убитого пытается наказать убийц, но в борьбе с ними вынужден сам идти на преступление; он терпит поражение потому, что у него не хватает духа стать таким же безжалостным, как его противники.

1964. «Красная борода». Апофеоз активного, побеждающего добра — история врача, который умудряется оставаться человеколюбцем в обстановке злобы, лжи, насилия и отчаяния. Знаменитая реплика: «Бинты и шины!» в конце драки, по ходу которой доктор переломал кости своим противникам, а теперь намерен их лечить. Безмерное, необъяснимое, почти иррациональное упрямство добра, заставившее критиков называть героя Куросавы европейским интеллигентом XIX века.

1970. «Додескаден». Нищие оборванцы, ютящиеся на городской свалке, погрязшие в мелкой вражде, безумные, жалкие,— под тупой стук трамвайных колес, имитируемый сумасшедшим, мечтают о солнечных дворцах...

Как определить этот странный взгляд на человека, вибрирующий на острие отчаяния? Силы человека неисчислимы, страсти сокрушительны,— но как удержать эти силы и эти страсти в кругу добра, если они по природе своей не могут удержаться? Как расцепить цели и средства, неразличимые в этой темной схватке? Как верить в светлое, когда оно обречено обернуться черным, едва неистовый человек двинется с места? Как верить в духовное, не отрицая при этом природного, реального, страстного — всего того, из чего соткан человек?

Трагическое мироощущение Куросавы заключается в том, что при всей своей исступленной приверженности добру он не в силах отрешиться, отринуть противоречивую человеческую природу даже там, где она темна, зла, безнадежна. Он утверждает в безнадежности. Он обречен любить, содрогаясь и ненавидя.

Это трагическое мироощущение обострено еще и тем, что по складу и темпераменту Куросава — художник насквозь социальный.

«Дерсу Узала». Дерсу Узала — М. Мунзук

«Дерсу Узала»

Уход за пределы той конкретной борьбы, в которую так или иначе втянуты его герои, для него немыслим,— победить или погибнуть! Добро надмирное, голубое, мифологическое ему неинтересно. (Едва прикоснувшись к запискам Арсеньева, он заявил журналистам, словно самого себе заклиная: только не ждите от меня руссоистской идиллии! Человек и природа — это тема ш е к с п и р о в с к а я!) Но какова была «природа», в недрах которой Куросава искал человека в своих прежних фильмах? Он перебрасывал действие и в прошлый век, и в средневековье, он и в наши дни врывался — везде человек исходил злобой и кровью в круге низменных страстей — лишь упрямством держалось добро в этом круге.

Мы сказали бы так: он искал духовные ценности в мире, где торгуют духовными ценностями; он взывал к добру в обществе, где самые основы разорваны антагонистическими противоречиями.

Сделав на эту тему около тридцати картин, Акира Куросава попытался покончить с собой. Его спасли. Это было в 1971 году. Затем он поехал в СССР ставить «Дерсу Узала».

Я далек от наивного убеждения, будто решение творческих проблем художника зависит от его перемещения в пространстве, от того, где он нашел хорошую кинобазу, или от того, что, оглядевшись однажды окрест себя, он вдруг на стороне узрел нечто и ахнул: вот решение! как же я раньше-то не замечал!

Так не бывает. Решение может стоять перед глазами всю жизнь, ты будешь это знать — теоретическим, так сказать, разумом, а шагнуть — не выйдет, потому что жизнь художника — не прогулка, когда шагаешь, куда хочешь.

Книги В. К. Арсеньева Акира Куросава прочел лет тридцать назад, сразу после войны. Он был тогда молодым ассистентом, едва

начавшим, едва выбивающимся. Прочел — и загорелся: ставить! Разыграть арсеньевский сюжет на северном Хоккайдо! Лет десять все никак не хотел отказаться от этой мысли. Но отказался в конце концов. Сам себе объяснил: не та природа на северном Хоккайдо. Объяснение вполне резонное. С технологической точки зрения. А если встать на точку зрения духовной судьбы? Может быть, н а д о было прежде до конца пройти всю эту страшную, кровавую, безнадежную Одиссею духа — от «Расёмона» до «Додескаденa»?

Акира Куросава вернулся к своему давнему замыслу, имея за плечами шестьдесят три года жизни, мировую славу и горький опыт познания человека. Он вернулся к «технологическому» пункту: снимать т у с а м у ю природу! Ехать в Уссурийскую тайгу, на берега Даубахе, в те самые сопки, в те самые места, где теперь среди лесов — город Арсеньев. Куросава отказался от павильонных съемок. Он даже от дрессированного тигра отказался!— попросил отловить дикого, потому что у дрессированного добрые глаза, и зритель им не поверит*. Выводя действие на натуру, режиссер не просто хотел подлинности — он видел натуру субъектом действия. Выводя человека в мир природы, он искал в природе не «фон» и не «объект приложения сил», но нравственное целое, в котором человек как бы обретает себя заново. Режиссерским, «технологическим» взглядом Куросава, конечно, искал «общие планы» и «выигрышную натуру». Глазами художника и философа он искал несравненно большее: земной мир, в котором трагедия существования — разрешится. И он нашел.

Тайга — ключевой образ фильма. Тайга — мощный, завершенный, внутри себя уравновешенный эпический мир. Тайга — своеобразный космос. Куросава нигде не описывает ее, как можно описать предмет; он нигде не подходит с камерой к отдельной детали, чтобы продемонстрировать нам: вот дерево, вот куст, вот травинка... Он не лезет в эту тайгу с целью обжить ее, освоить, присвоить, сделать понятной. Он ее созерцает спокойно и молчаливо. Его глубинные композиции исходят не из фронтальной линии горизонта, которая могла бы символизировать «цель» в ленте о путешествии, эти композиции горизонта не знают, они строятся скорей по оси взгляда, уходящего вглубь, в недра леса, и там как бы растворяющегося. Есть какая-то величественная космичность в устойчивых общих планах Куросавы, когда мы разом воспринимаем весь таежный мир: и скорость ледяной реки, и крепость древних стволов, и нежность зелени, и грозную недоступность туч над лесом, и недоступную щедрость солнца над тучами. Когда-то в записках Арсеньева режиссера поразила деталь: Дерсу идет по тайге и видит заходящее солнце и встающую луну. Солнце и луну разом! — в этом творческом задании Акира Куросава увидел чуть ли не знак провиденциальный; он даже в имени своем открыл нечто близкое (Акира по-японски — солнце и луна; Куросава — темная долина). Природный мир фильма «Дерсу Узала» — это мир девственный, дольний, темный от жизненных сил, но он освещен светилами — он оправдан и просветлен в структуре космоса.

С двумя другими концепциями природы в современном киноискусстве можно сопоставить эту трактовку. Одна — динамическая концепция борьбы, в ходе которой человек одолевает сопротивляющуюся природу, подчиняет ее себе, укрощает в ней темную и враждебную стихию. Из наиболее близких мне крупных художников этого направления назову М. Калатозова с его «Неотправленным письмом» и «Красной палаткой».

У Куросавы природа мощна, безжалостна, стихийна. Но она не враждебна человеку. Не коварна, не зловеща, не упряма в темной стихийности. Она — независима. Она полна достоинства. Она как бы безлично справедлива к человеку: не прощает подлости и низости, спокойно воздает за понимание и любовь. Скорее это даже не стихия, с которой надо совладать, а дом, в котором надо уметь жить;

* Отловленный тигренок, год просидевший в клетке в ожидании съемок, тоже не подошел — видно, его глаза подобрели!

космос, который старше нас и мудрее нас.

Но и от умиротворенной лиричности далек Куросава. Руссоистского благорастворения воздухов действительно нет в его мышлении. И традиционного японского а в а р э — сбалансированного любования — тоже нет. Это верно, что по в н е ш н и м признакам Куросава, этот вечный странник, вечный «западник» японской культуры, в последней своей ленте как бы возвращается к более привычным национальным параметрам: укротил камеру, пытается объять мир в стабильности, оставил свое неистовство и даже отказался от мысли снять в роли Дерсу любимейшего «полпреда» страстей своих — Тосиро Мифунэ,— понимая, что подобное укрощение темперамента актера — слишком трудная и рискованная задача. Словом, если иметь в виду тот «среднеяпонский» киностиль, о котором я, опираясь на суждения А. Ивасаки и на впечатления от виденных мною японских фильмов, писал в начале этой статьи,— то в «Дерсу Узала» Куросава, конечно, возвращается к основам культуры, его породившей. Но в том-то и дело, что возвращается он — не как среднестатистический представитель, приписывающий себя к апробированной традиции, а как великий искатель, продолжающий решать с в о ю духовную задачу.

Эта задача — просветление души человеческой. Причем, не такое просветление, когда трагизм духовного пути снимается как проблема, и человек избавляется от борьбы, но такое, когда человек идет навстречу своей задаче и умеет принять всю меру страдания. Иными словами, целостность личности здесь — не романтический ореол, поднявшийся «над» тщетой жизни, а результат преодоления, не знающий сантиментов жизненной реальности. Куросава есть Куросава...

Как передать мне ощущение трагизма, сокрытого в величественных и эпичных планах картины, когда оно не высказано в диалогах и не выявлено драматургическим столкновением фигур, а именно — с о к р ы т о в о в з г л я д е: чувствуется, как магнетизм?

Попробую все-таки передать это ощущение на трех примерах, выбранных мною, конечно, субъективно,— пусть читатель, если он согласится со мною в общей оценке, найдет другие примеры и вспомнит другие кадры, е м у близкие. А я напомню вот что.

Сцена встречи Арсеньева и Дерсу в начале второй серии. Пять лет назад они уже путешествовали вместе, и Дерсу спас жизнь русскому путешественнику; расставаясь тогда, они не знали, встретятся ли вновь; но Арсеньев опять приехал и ищет в этих местах своего друга; Дерсу, узнав о новой экспедиции, спешит ему навстречу. Казак, посланный на разведку, докладывает Арсеньеву, что встретил гольда-охотника в двух километрах от лагеря. Арсеньев бросается вперед и видит Дерсу... Теперь вспомните эти кадры: два человека бегут друг к другу сквозь чащу — еще мгновение, и они обнимутся,— но тут оба налетают на огромный, лежащий между ними замшелый ствол и со смехом бегут вдоль ствола, глядя друг на друга и не имея сил дотянуться...

Нет ничего прекраснее е с т е с т в е н н ы х препятствий! Но отдаленно дышит драма и в этой ликующей сцене: тайга — не лужайка, и ей нет дела ни до чего; она не отведет удара, когда придет срок. Откуда это ощущение грозной неумолимости? Смеясь, бегут люди... лежит дерево...

Стихии не сталкиваются в этом фильме, но как бы противостоят друг другу спокойно и независимо; в этом противостоянии нет ничего суетного, но серьезность его тяжела.

...Вот эти двое встретились и сидят у костра, делясь первыми впечатлениями, а чуть поодаль расположились кружком казаки, стрелки Арсеньева, и тихо поют под гармонь. Казаки — любопытнейший образ в художественной системе фильма — образ силы, которая всюду остается собой, не сливаясь и не применяясь к среде; единым ощетиненным монолитом проходят казаки сквозь тайгу; и в той протяжной песне, которую они поют на биваке, есть что-то нездешнее, далекое, степное. Они — как замкнутый лагерь в этой невозмутимой тайге, а чуть ближе к нам, в этом же кадре — независимо от них—

тихо беседуют у костра Дерсу и Арсеньев, и они совсем другие: именно здешние, слившиеся с тайгой, вросшие в нее, усыновленные. И опять — словно разряды тока копятся на полюсах этой вселенной, копятся — не разряжаясь. Казаки тихо поют, не мешая беседе; герои тихо беседуют, не мешая песне, но эти миры слишком разные... И лес, стеной окруживший тех и этих, космически равнодушен к этому несоответствию. И все это вместе — переплетение миров, стихий, судеб — дышит драмой, в ходе которой человек посмотрит в глаза природе и попробует выдержать ее взгляд.

В пределах фильма эта драма разрешается смертью Дерсу в финале. И подготовлена эта смерть всем строем картины. Естественный союз человека и природы — не идиллия, драма все равно свершится. Но есть разные уровни этой драмы; впервые у Куросавы драма человеческого существования принимает не формы яростного абсурда, а формы мудрого понимания. Дерсу слепнет от старости... Куросава рассказывает об этом в интонации, которая может показаться даже чересчур уравновешенной: вот старик промахнулся по оленю; вот убедился, что промах не случаен; вот признался Арсеньеву, что его таежный век кончен. Все это похоже на спокойный пасьянс, в котором отрицательный результат предрешен, но все-таки надо открыть все карты. Не попробовать ли пригласить старого гольда в Хабаровск? — пусть доживет дни свои в городском доме. Можно попробовать, хотя это и бессмысленно... И вот — монотонно-протокольный ритм городских сцен фильма. После живого дыхания натуры — мертвая графика пустых стен, плоскостей и прямых углов — невыносимая, почти ирреальная. Протокольная информация, закадровая, почти дикторская: Дерсу возмутился, что жена Арсеньева платит за

«Дерсу Узала». Арсеньев — Ю. Соломин, Дерсу Узала — М. Мунзук, Чжан-Бао — С. Чокморов

«Дерсу Узала». Анна — С. Данильченко, Дерсу Узала — М. Мунзук, Вова — Д. Коршенков, Арсеньев — Ю. Соломин

дрова, и с топором отправился в городской парк, где был задержан полицией... Дерсу не смог жить в городе и попросил Арсеньева отпустить его обратно в сопки... Дерсу убит в тайге неизвестными, польстившимися на его ружье...

Как решить этот финал?

Переключить внимание на убийц? Сойти с ума от ярости, от горя, от того, как несправедливо случившееся? Разорвать экран монтажными ударами, опрокинуть все, выкричать свою боль над телом убитого? Это было бы решение в духе раннего Куросавы... и конечно, з д е с ь я не ждал ничего похожего.

Пожалуй, я ждал другого: что эпически замершая камера тихо двинется вверх, и подымется над свежим холмиком, потом над вершинами сосен, и еще выше воспарит, выше — и охватит всю бесконечную материнскую ширь тайги, утвердив посмертно незыблемость природного мира, из которого явился и в который ушел маленький мудрый старик.

Согласитесь, что это было бы в данном фильме — «логично» и что большинство современных режиссеров, эпически созерцающих вселенную и человечество, охотно совершают такие воспарения, особенно если в распоряжении группы есть вертолет.

...Я не верил глазам своим, но еще не веря, уже чувствовал неожиданную точность найденного режиссером финального кадра, и уже чувствуя, еще не знал объяснения, разгадки, «секрета» такого решения, но еще не зная, уже верил, что разгадка есть.

Вспомните еще раз: на простейшем, элементарном, будничном среднем плане — Арсеньев втыкает в могилу палку. Белую рогульку Дерсу, валявшуюся рядом с телом. «Сошки».

Наезд... Финал.

Тоненькая палочка. Сама хрупкость. И до

весны-то следующей не достоит — ветром ее сдует. Занесет могилу новыми ветрами, прошумит над ней новая жизнь...

Не в том трагизм человеческого существования, что старый человек умирает,— это естественно. В том трагизм, что личность, однажды сотворившаяся в этом мире, должна уйти навсегда, и не спасти ее от забвения. С этим примириться — невозможно. Фильм Акиры Куросавы и есть бунт против забвения — апофеоз нетленной духовной памяти людей. Не сжигающей страсти, которая не знает разрешения и просвета, а именно мудрой памяти духа, которая знает просвет и потому идет спокойно навстречу своей судьбе.

Дерсу из рода Узала умер весной 1908 года. Два года спустя Арсеньев уже не нашел могилы.

Но он написал книгу, на которой воспиталось несколько поколений. И спустя полвека прочел книгу великий японец, и сделал фильм, в котором мучающая его проблема бытия впервые р а з р е ш и л а с ь — философски, эмоционально, художественно.

Рассказывают, что, покидая СССР после окончания работы, Акира Куросава плакал в московском аэропорту.

Я хочу закончить эти заметки признанием, которое вовсе не обязательно делать рецензенту фильма, потому что оно носит, пожалуй, слишком человеческий характер,— но, наверное, любой из миллионов советских зрителей, смотревших «Дерсу Узала», испытал чувство, близкое моему. Чувство гордости, что этот фильм сделан на нашей земле.

Я знаю, что совместные постановки, ставшие добрым делом в эпоху разрядки, сами по себе еще не гарантия художественных открытий. И все-таки успех сотрудничества режиссера Куросавы и киностудии «Мосфильм» знаменателен.

Я знаю, что факт той или иной награды — еще не гарантия зрительского признания. И все-таки Первый приз, полученный картиной «Дерсу Узала» на недавнем Московском кинофестивале,— замечательная веха в международном культурном сотрудничестве.

Ибо речь идет не просто о профессиональном успехе. Речь идет о взаимообогащении духовных культур.

Если уж точно формулировать испытанное мною чувство, то так: я горд, что давний интерес Акиры Куросавы к русской культуре увенчался такой работой. И что для т а к о й работы дала ему творческий импульс русская культура, русская земля.

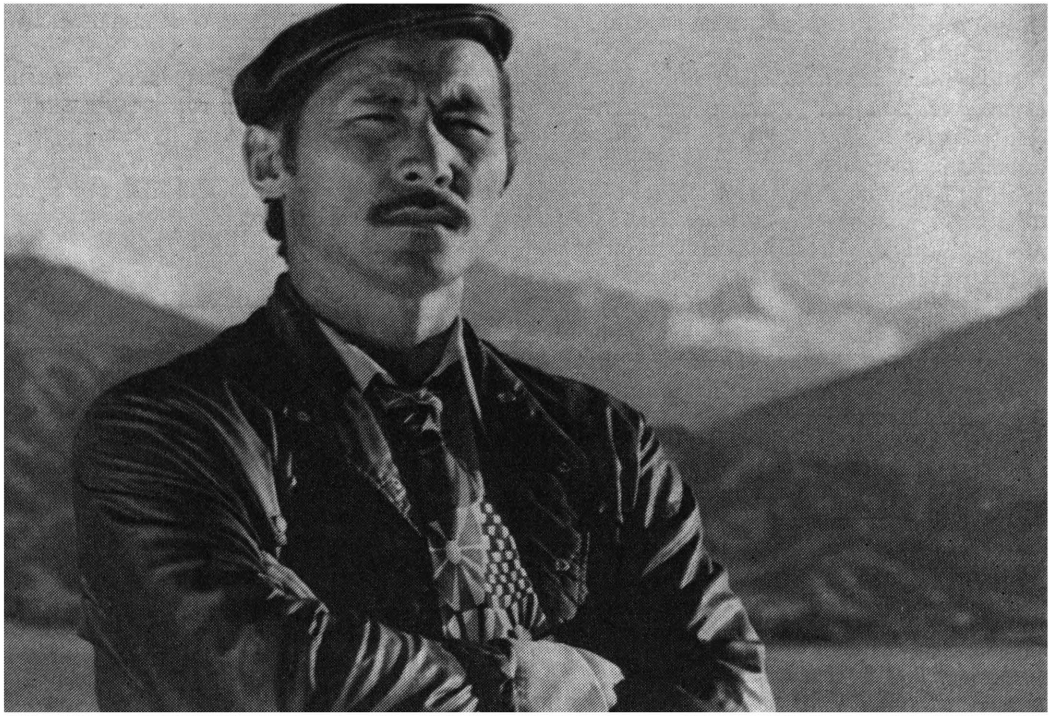
Е. Громов

Крутой виток спирали

«Красное яблоко»
Сценарий Ч. Айтматова, Э. Лындиной, Т. Океева. Постановка Т. Океева. Оператор К. Орозалиев. Художник Д. Джумабаев. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Ю. Шеин. «Киргизфильм», 1975.

Итак, высокая честь открывать IX Московский международный фестиваль выпала фильму киргизского режиссера Толомуша Океева «Красное яблоко». Факт примечательный, хотя и не удивительный. Киргизский кинематограф самый молодой в нашей стране, однако уже зрелый, сильный, яркий. Лучшие фильмы с маркой Фрунзенской киностудии получили всенародное признание, они с успехом представляли советский кинематограф на многих зарубежных кинофорумах. Хорошо известны широкому зрителю и ленты талантливого и самобытного мастера Т. Океева — «Небо нашего детства», «Поклонись огню», «Лютый». Сочетающие обостренно современное авторское видение мира с глубоко реалистическим стилем, эти фильмы представляют собой поэтически-взволнованное повествование о жизни киргизского народа, которую Т. Океев знает глубоко, досконально. Теперь к ним прибавился фильм «Красное яблоко», свободная экранизация раннего рассказа Чингиза Айтматова.

Фильм этот во многом принципиален для киргизского кинематографа. Знаменателен



«Красное яблоко». Темир — С. Чокморов

уже сам выбор материала. Перед нами картина, вторгающаяся в круг тем, к которому кино Киргизии пока приближалось крайне робко, чаще обращаясь к прошлому своего народа, к его истории, к конфликтам и быту, ушедшим навсегда.

Авторы «Красного яблока» говорят о современности; более того, современный способ жить и чувствовать они во многом делают предметом своего фильма, с почти полемической настойчивостью акцентируя в своих героях черты сугубо сегодняшнего самосознания. И это, повторяю, само по себе чрезвычайно отрадно и важно.

По словам режиссера, «Красное яблоко» — «это хроника нескольких дней одной маленькой семьи, рассказ о трудных человеческих контактах, о трудной любви».

Тема любви, тема сложности человеческих отношений всегда актуальна. Сколь бы ни было совершенно общество,— отношения между людьми и в их частной и в деловой жизни складываются непросто. И дело тут не только в природных, физических и психологических различиях между всем и каждым. Чем сложнее и многообразнее внутренний мир человеческой личности, тем порою бывает труднее ей обрести подлинное единение с другой, столь же богатой индивидуальностью. Во многом такие трудности проистекают и от тех повышенных и усложняющихся требований, которые начинают предъявлять современные люди и к себе, и к своим близким и друзьям. Движение жизни, развитие культуры и цивилизации необходимо предполагает возникновение новых проблем в сфере духовной, нравст-

венной. Но, как мудро заметил Чингиз Айтматов, «смысл жизни, пожалуй, в том, чтобы все время пытаться искать решение тех или иных проблем».

В лоно сложных нравственных проблем, могущих взволновать самых различных людей в любом уголке земли, стремится вовлечь нас и Толомуш Океев в фильме «Красное яблоко». Главным героем фильма является художник Темир — в этой роли снялся Суйменкул Чокморов, сам художник по первой своей профессии. У Темира не ладятся отношения с женой, Сабирой. Внешне, впрочем, все превосходно — прямо-таки образцово-показательная современная семья. Уютная ухоженная квартира, новая машина, достаток. И прелестная дочурка, умная и ласковая. А счастья в семье нет. Между супругами нет настоящего душевного контакта, человеческой близости, дружбы.

В этом менее всего повинна Сабира. Красивая женщина, заботливая мать, она любит Темира. И требует от него такого же ответного чувства. Сабира не может, да и не хочет довольствоваться равнодушно-вежливым уважением мужа и материальными благами, которые дает ей их брак. То есть она не хочет довольствоваться тем, чем, вероятно, в типическом варианте жизненной судьбы, спокойно удовлетворилась бы киргизская женщина, даже интеллигентная, еще четверть века назад.

Сабира — в ее роли убедительна дебютантка в кино, выпускница ГИТИСа Гюльсара Аджибебова — женщина нового типа. У нее есть своя, увлекающая ее работа, она диктор телевидения, свои интересы в жизни, свои запросы. И она вполне в состоянии жить самостоятельно, без материальной поддержки мужа. С ее точки зрения, которую полностью разделяют авторы фильма, брак бессмыслен и безнравствен, если нет настоящей любви и взаимопонимания.

Но, может быть, Темир все-таки любит ее? Этот вопрос — есть ли любовь или ее нет — мучит и самого Темира. Зрелый, проживший трудную жизнь человек, он сознает свою ответственность перед женой и дочерью; он понимает, что гораздо легче порушить семью, нежели ее сохранить; он, наконец, не может не ощущать человеческого обаяния Сабиры. Правда, эти тонкие нюансы и переливы душевных переживаний героя скорее угадываются и домысливаются нами, чем рельефно выявляются в актерском исполнении. Талантливый актер С. Чокморов несколько скован, статичен в роли Темира. Да и драматургически эта роль прописана не очень внятно, с досадными просчетами, но об этом чуть позже.

В сознании героя, словно неотступное видение, возникает образ Незнакомки, девушки, в которую он трепетно влюбился в студенческие годы и которую до сих пор не в силах забыть.

Образ яблока не нов для нашего кино. Кто не помнит изумительные довженковские яблоки — пантеистический символ земной красоты? Этот образ впечатляюще использовал и А. Тарковский в картине «Иваново детство». Теперь, следуя литературному первоисточнику и кинематографической традиции, к нему обратился киргизский режиссер. Думается, что такую экранную эстафету можно лишь приветствовать, если, конечно, знакомый образ наполняется новым содержанием. Океевское яблоко несет в себе особый смысл. Напоенное соками земли и солнечными лучами, оно являет собой мажорный символ счастья и гармонии.

В финале фильма маленькая дочурка Темира найдет в осеннем саду случайно уцелевшее там красное яблоко. Она отдаст его отцу, с тем чтобы он подарил его матери. Темир обещает выполнить просьбу дочери. Этот образ символичен и человечен. Мы верим, что Темир понял такую простую и одновременно бесконечно сложную истину: счастье, гармонию надо искать не в прошлом, и не в иллюзорных мечтах, а в реальной сегодняшней жизни, в наших близких, распознавая в них светлое, идеальное, лучшее.

Безусловно, образ красного яблока — сильный и ясный, глубокий и доходчивый. Этого я не могу сказать об образе Незнакомки. Нет, ни в чем нельзя упрекнуть замечательную актрису Таттубубу Турсунбаеву, снявшуюся

в роли Незнакомки. Ее героиня прелестна, нежна, изящна. Оператор любовно и тщательно выписывает ее портрет. И все-таки при переводе на экран литературный образ несколько материализовался, приземлился. Экранная Незнакомка, призрачная, неуловимая, воздушная мечта художника, подчас воспринимается как вполне реальная красивая девушка, чуть ли не сегодняшняя соперница Сабиры, какой она, конечно, не является. Но дело даже не в этом. Романтическому образу Незнакомки не хватает внутреннего движения, многомерности. Она появляется и уходит как некая констатация душевных исканий героя, констатация, не преломленная в драматургическом действии.

Надо полагать, что Незнакомка есть не только воспоминание о неразделенной юношеской любви, но и олицетворение еще не раскрывшихся до конца творческих потенций художника, то Несбывшееся, что становится путеводной звездой на долгие годы. Когда-то он тайком рисовал ее в читальне. Эти рисунки — лишь слабая, грубая копия прекрасной натуры. Теперь признанный мастер Темир уверенной рукой пишет портрет старой колхозницы, но и тут ему мерещится далекий образ его юношеских грез, который, видимо, он так и не сумел выразить на полотне.

По авторскому замыслу, неудовлетворенность Темира своей жизнью объясняется не только разладом с женой. Тогда бы фильм свелся к заурядной мелодраме. Есть и иные причины этой неудовлетворенности, уходящие своими глубинными корнями в его творчество, в его работу. Портрет старой колхозницы, каким он показан на экране,— произведение профессионально добротное, но лишенное подлинного вдохновения и страсти. В фильме есть великолепный эпизод — Темир слушает по телевизору сказ старого манасчи. Вот кто поет всей душой! Вот чья жизнь и творчество слились воедино! Темир совершенно захвачен этим сказителем, он мысленно перенесся в дали седых веков, он ощутил свою кровную принадлежность к высокому искусству. Однако эпизод обрывается как бы на полуслове, от него не протягиваются нити ни к образу Незнакомки, ни к творчеству Темира. Вставная новелла, не больше. И не очень ясно, что беспокоит и тревожит героя в плане собственно творческом, что жжет его сердце как художника.

Я далек от мысли выдвигать какие-то императивные нормы, тем более такие, какие бы выходили за рамки режиссерского замысла. Несомненно, что о художнике надо судить по законам, им самим установленным. В принципе говоря, можно было бы до минимума свести изображение, так сказать, общественной жизни героя, целиком сосредоточившись на анализе его личных переживаний и страстей. Однако, как писал Т. Океев, актер С. Чокморов должен был «перенести на экран свою первоначальную профессию». И, разумеется, не просто перенести, а и «увязать» тему Темира-художника с темой его частной, семейной жизни. Этого по-настоящему не получилось. Не всегда ощущаешь достаточную глубину в исследовании реальных жизненных ситуаций — авторы словно довольствуются обозначением конфликта в семье Темира, не вдаваясь в его конкретное содержание. И тогда сам этот конфликт приобретает несколько условный характер, а драматургия фильма порой кажется недостаточно разработанной.

По-видимому, сознавая эту недостаточность драматургического материала, авторы фильма стремятся компенсировать ее за счет «ударных», изысканных изобразительных решений. Они увлеклись пластикой, цветом, увлеклись формой — нередко в ущерб психологической аналитичности и философской глубине. Это, в свою очередь, повлекло за собой некоторое спрямление сложной диалектики общечеловеческого и конкретно-индивидуального, национального в фильме.

Еще раз подчеркнем: нам понятно и близко желание режиссера выявить прежде всего общечеловеческое в мироощущении и жизни своих героев. С этой точки зрения «Красное яблоко»— новый виток в творческом развитии Толомуша Океева. Но его движение по восходящей линии не обошлось без просчетов и утрат.

Не только в науке, но и в искусстве существует своя логика, своя последовательность. Такая логика пронизывала прежние фильмы Т. Океева. Общечеловеческое в них ярко и рельефно проступало сквозь национальное, одно было неразрывно связано с другим. В «Красном яблоке» эти два слагаемых единого целого как бы расщепились, оказались порою в разных плоскостях. Вот прекрасные ландшафты Киргизии; вот женщины в национальных костюмах, джигиты на огненных конях; древние воины, стоящие, словно живые, в залах краеведческого музея; вот вполне традиционная живопись Темира. А рядом, почти не пересекаясь, протекает иная жизнь, где люди живут общечеловеческими страстями, такими, как везде.

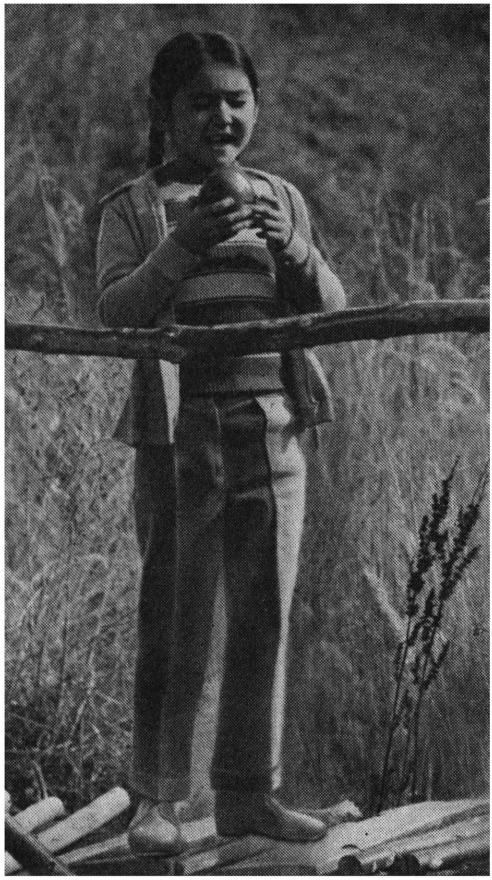
Это «везде» было бы, возможно, оправдано, если бы режиссер ставил, например, фильм-притчу. В этом жанре есть свои законы, которым, к слову сказать, весьма нелегко следовать. Однако «Красное яблоко», обладая некоторыми чертами притчи, представляет собой в целом поэтическую хронику, рассказывающую о совершенно конкретных людях и судьбах.

Смешение жанров, на котором настаивают ныне многие критики, видя в нем чуть ли не типологический признак современного художественного мышления, конечно, не противопоказано искусству. Однако оно имеет свои строгие пределы и законы. Т. Океев к притче подошел, но не пришел. Впрочем, я не уверен, что это его амплуа. В фильмах Т. Океева всегда привлекала документально-художественная достоверность в передаче реалий бы-

«Красное яблоко». Девушка — Т. Турсунбаева

тия. Именно они составляли живительную почву его поэтики. Когда в фильме «Красное яблоко» Т. Океев резко отходит от этих реалий, его постигают неудачи. Фильм талантлив, но непоследователен по своей авторской концепции. В нем судьбы героев рассматриваются пунктирно, общо. О них мы узнаем слишком мало. А нам хотелось бы глубже вглядеться в облик новых людей новой Киргизии, понять, в чем своеобразие их духовного мира

«Красное яблоко». Анара — А. Макекадырова



и психологического склада. Ведь эти герои заявлены как люди яркие, сложные, современные. Увы, реализация оказалась беднее замысла, в сути своей очень интересного.

Порою «общечеловеческое» заменяется в фильме вполне усредненным, стандартизированным, лишенным национальных черт «модерном». Такова, например, сцена свадьбы на теплоходе, поставленная и снятая скорее по кинематографическим образцам, нежели «по жизни» — оттого танцы молодых гостей, показанные в каком-то взвинченно-оглушительном ритме, лишены обаяния, хотя призваны всерьез обозначить все ту же современность быта.

Во многих художественных компонентах картины Т. Океева ощутимы эти издержки полемически современной структуры. Т а к э т о чувствуется в операторской работе — в целом своеобразной и талантливой.

Многие кадры, показывающие воспоминания Темира о его встрече с Незнакомкой, пронизаны истинной поэзией, они сняты молодым оператором Константином Орозалиевым с подлинно профессиональным блеском. К. Орозалиев пришел в игровое кино из документального, «Красное яблоко» — его дебют. Еще одним дебютантом является и художник-постановщик Джамбул Джумабаев. (Обилие дебютов в фильме — факт не случайный. «С молодыми,— писал Т. Океев,— обновляешь и свою точку зрения, не боишься что-то ломать».) К. Орозалиев сумел по-новому, лирично и задушевно, увидеть кинокамерой удивительную природу Киргизии, особенно впечатляют съемки озера Иссык-Куль. Хороша цветовая гамма фильма. Она, как правило, выдержана в спокойных, неброских тонах. Оператор стремился совместить хроникальную достоверность с романтической остраненностью, условностью. Переходы от дня сегодняшнего в жизни героя к его прошлому решены мягко и непринужденно. Однако порою оператору изменяет чувство меры и вкуса. Манерно, в духе «лелюшевского» кинематографа, сняты некоторые проходы героев по городским улицам — и пропадает ощущение достоверности и конкретности места действия. Это уже не

столько Фрунзе, сколько некий ультрасовременный город вообще. Холодно, безлико снят эпизод с праздничной демонстрацией. Вместе с тем нельзя не отметить то бесспорное мастерство, с каким К. Орозалиев создает экранные портреты — Сабиры, старой колхозницы, деревенского художника.

Выразительна, психологически проникновенна и музыка, написанная композитором Шандором Каллошом. Она лирична и в то же время энергична, мужественна. Пожалуй, ей только не хватает национального колорита — стремление к современному рисунку и здесь привело к определенным потерям.

В лучших кадрах ленты изобразительный строй, музыкально-шумовой ряд, актерское исполнение (прежде всего женских ролей) слиты в нерасторжимое целое. Творческая палитра Толомуша Океева насытилась новыми красками, он свободно и изящно строит мизансцены, виртуозно владеет трудным искусством монтажа, умело и точно обыгрывает выразительные детали.

Но, как уже говорилось, в фильме «Красное яблоко» есть и просчеты очень талантливого мастера, который не ищет легких дорог в искусстве. Напротив, он выбирает пути самые трудные, а потому, в конечном счете, и наиболее перспективные.

На IX Московском международном кинофестивале фильм был принят зрителями доброжелательно и заинтересованно. Киргизский кинематограф завоевал, несмотря на молодость, прочную репутацию — и все же эта его работа несла в себе неожиданность: т а к о й Киргизия еще не представала перед нами на экране... Мы привыкли чаще видеть Киргизию прошлого, конфликты, связанные с классовыми противоречиями, классовой борьбой. И действие фильмов, как правило, разворачивалось в основном в сельской среде. В «Красном яблоке» режиссер обратился к новому для себя материалу, к новой теме. Впервые исследует он жизнь современной городской интеллигенции. И, конечно же, это важный виток в творчестве художника, разведка боем новых путей. Разведка, которая не может не пойти на пользу киргизскому киноискусству.

И. Вайсфельд

Этот неигровой образный фильм

Размышления о социологическом фильме

«Опасный возраст»
Авторы сценария В. Гурвич, В. Гурьянов. Режиссер В. Гурьянов. Оператор Ю. Орлов. Ленинградская студия документальных фильмов, 1974.

«По ту сторону добра»
Автор сценария М. Рубинштейн. Режиссер Л. Михалевич. Оператор Н. Ширман. «Киевнаучфильм», 1975.

«Если не я, то кто же!»
Автор сценария Е. Загданский. Режиссер А. Микульский. Оператор В. Грозак. «Киевнаучфильм», 1974.

«Каждый год в июне»
Автор сценария Б. Блиновский. Режиссер И. Калинина. Оператор В. Дьяконов. Ленинградская студия документальных фильмов, 1974.

Начнем наши размышления о научно-популярных и документальных фильмах, трактующих вопросы педагогики, с упоминания скромной короткометражной картины, снятой студентами ВГИКа. Она называется «Правы ли мы?». Впервые показанная в 1965 году, эта студенческая работа обратила на себя внимание не тонкостями кинематографического языка, не вариациями приема реминисценций, внутреннего монолога, которым в то время увлекались многие юные и не юные мастера экрана. Новизна заключалась в открытии для нас, зрителей, необычного педагогического, воспитательного эксперимента.

Мы увидели на экране несколько штрихов из жизни подмосковной семьи Никитиных. Повседневное бытие этой семьи удивляло. Дети с момента рождения — летом и зимой — спали на свежем воздухе. Зарядку делали на дворе, обтираясь снегом. Никакой мороз не был страшен ни малышам, ни их родителям. В представлении Никитиных, закалка организма начинается не с занятий в специальных спортивных школах, не в кружках будущих «моржей»; она повседневна, ежечасна и обязательна с момента появления человека на свет.

Студенты ВГИКа репортажно сняли все

«Опасный возраст»

эти сцены в небольшом подмосковном поселке, во дворе не ахти какого богатого домика Никитиных, сняли непритязательно, спокойно, как бы нейтрально, не восхищаясь и не порицая экспериментаторов. Но именно эта манера съемок создавала ощущение подлинности.

Одного этого «среза» темы было достаточно для того, чтобы заинтересовать зрителя. Но содержание картины «Правы ли мы»? значительнее ее внешнего облика. Никитины, следуя традиции Макаренко, смело отбросили некоторые прилипчивые педагогические штампы и провели эксперименты, казавшиеся в свое время, мягко говоря, необоснованными. Сейчас никого из нас не удивляет то, что первоклассники изучают не «арифметику», а «математику», не удивляет и то, что постижение этой науки можно начинать с алгебры. Понятия «икс», «игрек» они, оказывается, усваивают с той же, если не большей легкостью, с какой усваивали понятия арифметические.

Но и это новшество не все объясняет в педагогическом поиске Никитиных. С первых лет жизни детей приучали к самостоятельности, к труду, развивали у них чувство ответственности за свои поступки, вводили их в круг повседневных забот, включая семейный бюджет. Многим казалось тогда, что таким образом из ребят сделают сухих, расчетливых людей, что в подобном эксперименте нет благородной, воодушевляющей идеи.

На одной из научных конференций по вопросам педиатрии о Никитиных было сказано, что их «бессистемное воспитание противоречит всем теоретическим и практическим установкам медицины и педагогики».

Студенты ВГИКа, которым предстояло, между прочим, получить за снятую картину «зачет», не убоялись спорности и неожиданности эксперимента, осуществляемого в семье Никитиных, но и не призывали к его повсеместному распространению и безоговорочному признанию. Поэтому-то название их картины звучало вопросительно — «Правы ли мы?».

Я помню обстановку просмотра картины в актовом зале ВГИКа, на фестивале студенческих фильмов. По залу как бы прокатывались волны изумления, тревоги. Зрители то смеялись, то аплодировали, то вдруг наступала тишина ожидания. Такое напряжение бывает во время просмотра удавшихся художественных картин, когда на экране решается судьба героя.

Педагогический эксперимент потребовал и соответствующего кинематографического. Экспериментальность картины «Правы ли мы?» заключалась прежде всего в том, что кинокамера фиксировала еще не установившуюся до конца, не проверенную на практике социальную модель. Сама модель находилась в движении, становлении. Тогда ведь еще не исключалась возможность неудачи эксперимента, провала самых благих намерений экспериментаторов.

Итак, экран фиксировал явление развивающееся, но не развернувшееся, незавершенное...

Прошли годы. Готовясь к написанию этой, давно задуманной статьи, я открываю «Комсомольскую правду» от 19 января 1975 года и читаю статью В. Хилтунена «Когда дети подросли». Отвечая на многочисленные письма читателей «Комсомольской правды», журналист рассказывает о том, что произошло в семье Никитиных за последние годы. Сообщается, например, что в 1974 году 13-летний Антон закончил десятилетку, Аня «перепрыгнула» через пятый класс, восьмилетняя Юля побила свой прежний десятикилометровый рекорд в беге. А Алексей в сочинении о предстоящих школьных каникулах сообщил, что после лета он собирается сдать все экзамены за пятый класс и будет учиться в шестом.

Если обычный ребенок, сообщает нам В. Хилтунен, сначала читает «Алису в стране чудес», а потом из примечаний может узнать, что Кэролл был также и математиком, то Антон Никитин начал свое знакомство с автором «Алисы в стране чудес» с его «Символической логики». Это только один маленький штрих, характеризующий атмосферу семейной и, если угодно, научно-педагогической и социально-психологической лаборатории Никитиных. Вряд ли стоит пересказывать дальше историю, почерпнутую из статьи В. Хилтунена. Дело не в этом, а в том, что студенческий фильм, посвященный семье Никитиных, себя оправдал. Жизнь подтвердила: авторы выбрали острую модель для своей первой работы.

Студенческий фильм «Правы ли мы?» я бы назвал поэтому не документальным, не научно-популярным, не игровым. Тут нужен какой-то новый термин.

Условно назовем такой тип фильмов с о ц и о л о г и ч е с к и м киноисследованием. В нем могут соединяться репортаж с дидактикой, игровая сцена с кинодокументом, кинонаблюдение с парадоксальной импровизацией, не укладывающейся в привычные жанровые формы.

Социологическим фильмом-исследованием я назвал бы многие современные картины активных форм, например, Ф. Соболева «Я и другие». О ней уже писали в нашем журнале и в других изданиях. Я подойду к этому фильму как к одному из проявлений той новой разновидности кинематографа, которую можно условно назвать социологической.

В чем примечательность, самобытность картины «Я и другие»? Если вгиковская картина показала нам социальную модель, реально существующую и действующую, то автор сценария Ю. Аликов и режиссер Ф. Соболев в фильме «Я и другие» с а м и о р г а н и з у ю т социальный эксперимент для того, чтобы поразмышлять о личности человека, о его характере, об этических ценностях, необходимых для формирования здорового социального бытия и правосознания. Как это реализуется в фильме «Я и другие»?

Лектор на кафедре, слушатели — студенты юридического факультета. Начинается рассказ о юридических доказательствах и показаниях очевидцев. Но как только лектор начинает лекцию, в аудиторию врываются вооруженные люди в масках и уносят профессора. Что происходит после этого? Живой и невредимый, профессор снова на кафедре, он обращается к студентам с вопросами — сколько было бандитов? Как они поступали: сначала убили профессора, а потом утащили, или, наоборот, сначала утащили, а потом расправились с ним?

Студенты отвечают. Но все по-разному. Указывая разный порядок событий.

Тогда профессор предлагает повторить эксперимент. Снова врываются «бандиты». Снова повторяется та же спена. Теперь мы уже

сами подсчитываем, сколько бандитов и что они делают сначала, а что — потом.

Эксперимент был поставлен для съемки данного фильма. Он был задуман и организован для воплощения определенной идеи. Завершается весь эпизод с лектором размышлением о взаимосвязи объективной истины с показаниями очевидцев, с развитостью или неразвитостью их памяти, а самое главное, их чувства ответственности перед самим собой, перед истиной, перед правосудием.

Другой эпизод в той же картине. Участникам эксперимента показывают фотографии совершенно не похожих друг на друга людей. Непохожих до очевидности. Затем одному «подопытному», самому слабохарактерному, лишенному личностного восприятия мира, постепенно внушают, что портреты этого глубокого старика и этой молодой женщины похожи друг на друга. И он принимает навязанное ему мнение. А другой участник социологического исследования, женщина-художник, не поддается внушению, отказывается признать навязываемую версию, так как в силу своей профессии отчетливо видит даже мельчайшие различия в обоих портретах.

Этот эпизод из картины «Я и другие» ставит перед зрителем вопрос о внушаемости, о социальной и правовой ответственности человека перед обществом, но не в дидактически абстрактной форме, а как естественное продолжение психологического эксперимента, насыщенного определенным социальным содержанием. Эксперимент здесь входит в структурное построение фильма.

Подобно тому, как воссоздаваемая на экране социальная модель имеет свои неповторимые черты, неповторим и каждый социологический фильм. Приведу пример.

Картина «Опасный возраст» (режиссер В. Гурьянов, Ленхроника) выглядит как обычное произведение репортажной кинопублицистики. Ни материал, ни тема этой картины, казалось бы, не новы, но решение, атмосфера, воссоздаваемая на экране, специфика авторского восприятия и мышления и оригинальны, и обладают притягательностью.

Сколько раз мы видели на экране детскую комнату милиции и благонамеренную дежурную, которая то журит, то обличает нелегких собеседников! А вот Э. Кириенко, реальный инспектор детской комнаты отделения милиции в городе Клин Московской области, ни на кого не похожа. Ее киногеничности и обаянию могли бы позавидовать многие актрисы; но дело в данном случае не в киногеничности и не в умении непринужденно вести себя перед кинокамерой.

Кириенко настолько поглощена педагогическими проблемами, которые ей приходится решать повседневно в связи с реальными конфликтными ситуациями, что кажется, ей не до объектива киноаппарата. Она прежде всего — педагог. Но этот талант она проявляет не в своей семье и не с подопечными учениками, а с юными правонарушителями в ситуациях настолько трудных, что они иногда кажутся неразрешимыми.

Если вам, читатель, посчастливится посмотреть «Опасный возраст», обратите внимание, как Кириенко разговаривает с пятнадцатилетней правонарушительницей. Общение с нею — сквозной мотив картины. Кириенко увещевает, убеждает, она и непримиримо строга и мягка. Она упорно и умно ищет пути к изоляции от преступной шайки этого полуподростка, полувзрослого и уже достаточно опустившегося получеловека. Кириенко ищет психологический ключ к разгадке трудного характера, чтобы потом начать этот характер переделывать.

Для нее преступник неоднозначен, сложен. В каждом есть противоречие, и нужно «зацепиться» за живое, ребячье, человеческое начало, чтобы взрастить зерно детского романтизма; нужны неожиданные решения, способные остановить угасание личности, сообщить ей душевную стабильность. В трудном подростке, о котором идет речь в фильме, Кириенко улавливает постоянную устремленность к игре, к исполнительству; девочке нравится, когда люди любуются ее находчивостью, импровизациями.

— Любка — да, может, ты артистка? — говорит ей Кириенко, говорит в надежде увлечь, захватить ее воображение.

Любопытно, что для Любки сама Кириенко — воплощение артистизма, способности быть изящной, ценить и любить красоту в самой жизни. Это может показаться мелочью, но финал картины, когда Любка восхищенным взглядом смотрит на свою покровительницу в момент, когда та, легкая, уверенная в себе, в новой прическе выходит из парикмахерской, как раз и строится на этой теме. Это действительно деталь, но она важна для характеристики взаимоотношений реальных персонажей фильма.

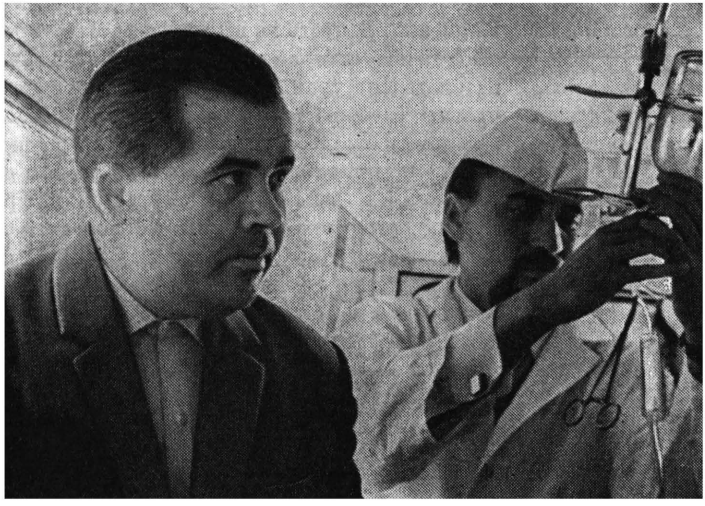
Особенно выразительны в картине два эпизода, впрямую говорящие о правовом воспитании. Первый — когда Кириенко (разумеется, в милицейской форме) проводит в классе беседу о честности, и второй — во время встречи с родителями, когда она пытается выяснить бытовые, психологические, семейные истоки проступка, преступления подростка.

В этих эпизодах Кириенко предстает перед нами прежде всего талантливым человеком. Ее дарование проявляется в анализе индивидуальных отклонений личности от общественных, этических правовых норм. И в способности к практическому действию в рамках предоставляемых милиции полномочий. Каждый эпизод фильма «Опасный возраст» как бы высвечен личностью талантливого человека — Кириенко. И пусть не все эпизоды этой картины удачны (например, суховат, примитивно назидателен урок в классе, посвященный письму Татьяны в «Евгении Онегине»), фильм в целом, с его достоинствами и несовершенствами, представляет собой внутренний монолог человека, с которым нам, зрителям, интересно, любопытно встретиться. Интересно, потому что воспитатель размышляет здесь над трудными проблемами педагогики, ищет и находит пути воспитательного воздействия на подростка, проверяет эффективность воспитательных мер в остроконфликтной жизненной ситуации.

Социальная проблематика картины проявляется, преломляется, воплощается в характерах, данных репортажно. Юмор, драматизм, публицистический темперамент в картине «Опасный возраст» «высекается» из естественной среды, которую наблюдает, исследует кинокамера.

Несмотря на то, что в картине нет игрового сюжета, нет созданных воображением драматурга характеров и нет артистов-исполнителей, образы на экране существуют, воздействуют на нас — и публицистической логикой повествования и эмоционально. В итоге

«По ту сторону добра»



«Если не я, то кто же?»

на экране вырисовывается реальная модель социального, педагогического опыта.

Картине «Опасный возраст» близко и другое произведение «социологического кино» — фильм «По ту сторону добра».

«По ту сторону добра» — это фильм-вопрос: откуда возникают правонарушения? Из-за скуки, испытываемой подростком? Из-за неумения понять свои возможности и применить их? Из-за бесцельности досуга? Или из-за неумения отличить добро от зла? Из-за ошибок родителей, их невнимательности к детям?

На экране — лица и честных ребят и тех, кто оказался на скамье подсудимых. Мы видим ребят любознательных, ищущих, размышляющих, находящихся как бы в момент ожидания открытия в своей жизни, а рядом с ними скучных маленьких рутинеров, которые хотят быть «как все».

Размышляют ребята, задумываются учителя, задумываются и авторы фильма. Правда, не все их прогнозы и тревоги можно разделить. Вот эпизод, с трактовкой которого трудно согласиться.

На экране — репортажно снятый урок литературы, разбор басни Крылова «Стрекоза и Муравей». Учитель ставит вопросы, не предваряя оценок учеников. Возникает непринужденная дискуссия. Но связи между образами басни и прозой реального быта устанавливаются прямолинейно. И теми, кто учит, и теми, кто учится. Различия между стрекозой и человеком, муравьем и человеком исчезают. Структура сказочного повествования решительно отбрасывается. Мир фантазии развеивается. Порой кажется, что стрекоза и муравей воспринимаются, как члены данного школьного коллектива, без скидки на условность языка басни. Отсюда и категоричность оценок, выводов, как позитивных, так и негативных, отсюда и своеобразие стилистики речи учеников: «Я согласен с муравьем» или: «Я не согласен со стрекозой».

Казалось бы, перед нами наглядный пример забвения специфики литературы, прямолинейного использования художественного произведения в дидактических целях.

Но не будем торопиться с упреками.

Линии социальных и психологических размежеваний на уроке обозначаются приблизительно так: одни ученики полагают, что муравей прав, предложив стрекозе самостоятельно искать убежище на зимнее время, ибо стрекоза бездельница, а муравей — труженик; другие возражают в таких примерно выражениях:

— Значит, муравей приговаривает стрекозу к смерти?

— Муравей неправ, он мог еще стрекозу исправить.

— Муравей сам наслаждался пением стрекозы.

— Муравей жестоко поступил, а жестокость — отвратительная черта.

Как видим, расхождения обозначились четко, оценки даны без колебаний. Разговор идет уже не о басне, а о самой жизни, об отношении друг к другу, о добре и зле...

Найти выход из этого круга противоречий учителю непросто. Но ему нечего и жалеть о том, что конфликт возник, что ученики, отбросив метафорические одеяния басни, заговорили о самих себе, о своих ребячьих этических сложностях; нечего жалеть и о различиях, даже несовместимостях в точках зрения спорящих.

Однако в ребячьих волнениях, в стремлении обнажить и верно оценить открывшиеся через басню Крылова человеческие отношения авторы фильма усмотрели нечто тревожное. Закадровый голос сообщает нам, будто бы дискуссия о стрекозе и муравье свидетельствует о... «неустойчивости» нравственных критериев у ребят. Такая оценка и неточна и схематична, она не учитывает того факта, что расхождения были не только допустимы, но и естественны, необходимы, так как за ними стоят сложные, нравственные коллизии и концепции.

Недостает ясности и в другом эпизоде картины, когда обсуждается проступок ученика: он списал контрольную работу у соседа, а на него наябедничали. Ребята, в конечном итоге, справедливо осуждают ябедничество, хотя не оправдывают и списывания. И снова закадровый голос, сохраняя эпическое спокойствие, ограничивается упреками в адрес учеников, которые и на этот раз-де проявили предосудительную неустойчивость.

Закадровый голос неубедителен, звучит резонерски. Хотя здесь бы как раз и проявиться авторскому публицистическому темпераменту и педагогической чуткости, способности понимать внутренний мир детей во всей его сложности.

Зато прекрасны репортажные съемки взрослых, тех, кто отвечает за воспитание детей. Оценивая одну из таких бесед, закадровый голос верно и тонко отмечает, что в семье, откуда вышел юный преступник, было «потеряно главное — духовная близость» между ребенком и родителями. Как и в картине «Опасный возраст», размышления здесь «извлекаются» не априорно, а из социальной модели.

Упрощенная неопределенность, о которой говорилось в связи с разбором басни Крылова, нередко находит своего антипода в виде упрощенной определенности — в содержании, в кинематографической форме.

В картине киевлян «Если не я, то кто же?», важной по теме, поставленной на неплохом профессиональном уровне, такие антиподы соседствуют.

Случилось несчастье: человеку, пострадавшему в уличном происшествии, нужно срочно дать кожу для пересадки. Находится много желающих помочь пострадавшему, пусть и совершенно незнакомому человеку.

Все это правда. Неточность начинается позже, там, где каждый из готовых к самопожертвованию начинает мотивировать свой поступок. В жизни человек, совершающий подвиг, нередко не может его должным образом прокомментировать, объяснить, особенно в тот момент, когда еще не остыли страсти. А в картине — все умеют спокойно, закругленно объяснить свои действия. Отсюда назидательность, однообразие мотивировок, скучноватость рассказов — и как результат наше недоверие: подлинно ли все это?

А вот другой эпизод в той же картине. Тюменская тайга. Молодые строители выполнили свой долг, закончив важный этап работы. На полянке — построение в ожидании отъезда домой. Но неожиданно раздается призыв — нужно остаться, еще поработать. Кто вызовется? Вызываются несколько человек. Спокойно, без позы. Их спрашивают — почему они на это решились? И, в отличие от эпизода с кожей, здесь каждый объясняет свой поступок незакругленно, по-своему, лаконично, просто, убедительно. Ни грана словесных стереотипов.

Признаки пресноватой «разъяснительной

определенности» можно встретить и в другой в целом хорошей картине — «Каждый год в июне».

Надолго запоминаются в этом фильме интереснейшие репортажи с участием родителей и учащихся ПТУ. Прекрасен эпизод в школе, когда ребят просят дать характеристику той или иной профессии (один малыш заявляет, например, что токарь — это тот, кто делает... ток. В представлении другого малыша официант должен быть тонкий, так как толстый неповоротлив, не сможет быстро бегать. А одна ученица воспринимает официанта так: «это тот, кто бегает между столиками и ссорится с посетителями»). Интересны реплики родителей, размышляющих о профессиональной ориентации своих детей, о том, идти ли им в ПТУ или их надо готовить к поступлению в вуз.

Драматургия этих размышлений, внутренних тревог родителей за своих детей и детей о своем будущем передана на экране выразительно и психологически тонко. Здесь репортажная съемка служит средством выявления характерности, неповторимости суждений и общности интересов всех родителей и учителей, средством выявления сущности своеобразной воспитательной «модели».

«Каждый год в июне» — это фильм-проблема; это фильм — постановка вопроса о путях обучения и о путях формирования личности. Контрастно сопоставляя разные подходы к решению проблемы, авторы вместе с тем отчетливо характеризуют все то, что связано с трудом, с воспитанием трудовых навыков. Причем свое отношение выражают не абстрактными закадровыми текстами, а в живых репликах тех, кто окончил ПТУ и нашел свое место в жизни.

На этом бы и закончить фильм. Но к нему добавлена плакатно-схематическая концовка, холодно информирующая о количестве учащихся ПТУ, о росте интереса к ПТУ. В таком виде концовка выглядит отпиской. Фильм глубже и интереснее его завершающих формулировок.

В статье «Как достигается контакт» в «Ленинградской правде» (26 июня 1975 г.), посвященной профориентации подростков в передачах студии телевидения, мы читаем: «Агитировать за профессионально-технические училища в наши дни требуется все меньше и меньше». Приведя эти слова, автор статьи Ф. Нафтулаев пишет:

«Суть же не в лобовой агитации: в ряде ПТУ жесткий конкурс».

В чем суть?

В перестройке социального, психологического мышления, в том, чтобы, как пишет Нафтулаев, «относиться к будущей работе с увлечением и на всю жизнь». Таким образом, плакатная концовка фильма неверна и по сути и по художественно-стилевым признакам.

Но это не означает, что о плакатной призывности в социологическом фильме всегда следует говорить только в отрицательном смысле. Плакатность прекрасна, когда органична. Вспомним заключительный эпизод из картины «Юношам, обдумывающим житье», посвященной конкурсу молодых токарей. Момент, когда победители конкурса, нарушая каноны кинематографической бытовой правдоподобности (снятые в рапиде, как в научно-фантастическом фильме, рассказывающем о поведении людей в условиях невесомости), проплывают по воздуху, оставляет сильное впечатление. Но этот эпизод воспринимается как патетически обобщенный плакат. Крайняя определенность, всегда свойственная плакату, в данном случае не избыточна, а если угодно, поэтична.

Итак, можно утверждать, что мы стали свидетелями рождения еще не установившейся, новой разновидности кино — социологического фильма.

Каковы его особенности?

Возвращаясь к сказанному в начале статьи, подчеркну важнейшее: основной объект съемок — в такого рода фильмах — социологическая модель, либо существующая в самой действительности (как в картине «Правы ли мы?»), либо специально организованная (подобно экспериментам в фильме «Я и другие»).

Другая черта — постановка социологической проблемы, имеющей актуальное общест-

венное значение. Проблема раскрывается в движении, в противоречиях,— то в открыто публицистической определенности, я бы сказал резче, призывности (пример — «Юношам, обдумывающим житье»), то в форме незаконченного размышления или вопроса, как бы фиксирующих момент развития еще не завершенного, но целенаправленного и научно обоснованного опыта.

Третья примечательная черта социологического фильма — широкое использование репортажных приемов, кинонаблюдения (равно как и игровых приемов повествования) для обнажения и логики и психологических истоков того или иного поступка, события; для обнажения и рационального зерна и эмоционального напряжения действия, мира чувств изображаемых людей, для раскрытия характеров.

Через кинорепортажность высокого класса — к психологическому, эмоциональному и научно-публицистическому познанию человека — такова внутренняя динамика социологического фильма.

Искусство характеров, драматургия характеров — стихия не только игрового фильма, но и фильма, построенного на документальной основе.

Советскому социологическому фильму, решающему проблемы этики, педагогики, чрезвычайно близки по духу, направленности и сходные опыты в других социалистических странах. Назову «Ее портрет» польского режиссера М. Вашковского — о путях перевоспитания «трудных» девушек. М. Вашковский рассказывал мне, что об истории, о которой повествует его картина, он узнал, случайно встретив в поезде будущую героиню фильма, возвращавшуюся после освобождения из колонии. Сюжетная ситуация фильма «Ее портрет» такова: заключенная в колонии отказывается вступить в фиктивный брак, хотя обман и даровал бы ей немедленное освобождение. Нравственный пафос повествования: противопоставление правды как средства обновления личности — лжи, этическому приспособленчеству, беспринципности.

М. Вашковский, приехав в колонию, рассказал девушкам, что́ именно он собирается там снимать, и они охотно откликнулись на его призыв стать персонажами фильма. Кроме начальника колонии и самого режиссера, все участники съемок, предстающие перед нами на экране,— неактеры. Таким образом, в ходе съемок восстанавливались обстановка уже разрешенного конфликта, психологиче-

«Каждый год в июне»

«Юношам, обдумывающим житье»

ская ситуация, мотивы и контрмотивы поступков, а не просто воссоздавался внешний рисунок события.

Восстанавливалась педагогическая и социальная модель происшедшего. В результате средствами документального кино достигалась высокая степень образной выразительности. Педагогическая идея находила эмоциональное выражение. Социальная идея из жизни «транслировалась» на экран посредством характеров, воссозданных документальными средствами.

Реальностью фильма стал социологический эксперимент, восстановленный режиссером в его образной, а не архивно-хронологической подлинности, с сохранением бытовой эмоциональной детализации и впечатляющей экспрессии.

Не страшась воссоздания на экране жизненных конфликтов, М. Вашковский избежал соблазна мелодраматических упрощений. Экран заговорил со зрителем языком мужественным, прямым, честным; он внушает зрителю веру в человека, показывает, в чем в данном случае заключалась преобразующая роль системы социалистических социальных связей.

Я смотрел картину «Ее портрет» во время форума на тему «Кино и молодежь», проходившего в ФРГ, в Людвигсхафене. Впечатление, произведенное на аудиторию фильмом Вашковского, было исключительным. «Ее портрет» стал событием форума.

Примеров, подобных приведенному, можно привести немало из практики кинематографий Болгарии, Венгрии, ГДР и других социалистических стран: социологический фильм буквально «врастает» в повседневность современного кинопроизводства.

На иной социальной почве бытует социологический фильм в капиталистических странах. Но это — отдельная тема. Отмечу только, что прогрессивные силы кино используют экранную социологическую структуру для того, чтобы сказать правду о классовом содержании тех или иных антинародных «моделей».

Приведу только один пример — фильм «Последняя могила Димбазы» о Южной Африке. В нем рассказывается о расизме без прикрас.

Во вступительных титрах сообщается, что авторы (они — из Великобритании) предпочитают своих имен не называть, так как съемки производились ими нелегально.

А затем шаг за шагом авторы (с видимым спокойствием бесстрастных свидетелей, но с внутренним пафосом бескомпромиссного об-

личения расизма) показывают, в чем именно заключается издевательство над человеком в ЮАР: скажем, здесь, на этой площадке играют только белые дети, здесь — только черные, эти люди подлежат изгнанию, а эти (богатые белые) — нет.

Черные люди, переселенные в Димбаз и ему подобные места, обречены на вымирание. Господство колонизаторов — на костях погибших, замученных; таков правдивый образ действительности, созданный анонимными английскими кинематографистами.

Образ этот — слепок социальной реальности.

Как воздействовал экранный образ, созданный авторами картины? На это недвусмысленно отвечает корреспондент «Правды» В. Коровиков. Говоря о фильме «Последняя могила Димбазы», он пишет: «Убедительнее газетных статей и статистических выкладок рассказала кинолента о чудовищной системе расового апартеида, узаконенной и культивируемой в ЮАР»*.

Старательно скрываемая от взоров и оценок прогрессивной общественности «модель» социального террора и эксплуатации становится на экране явной. Социологический фильм о ЮАР, снятый тайно, под угрозой полицейских преследований, выполнил важную общественную задачу.

Как видим, в разном социальном климате социологический фильм обретает неповторимые очертания, структуру, его назначение и функционирование — каждый раз особое. И будущее у этой новой разновидности кино — осмелюсь предположить — неизмеримо большое, яркое, увлекательное.

...Характеристика социологического фильма, которую я попытался наметить, далека от полноты. Моя цель иная: обратить внимание на новое кинематографическое явление и продолжить о нем коллективное размышление.

Нетрудно предсказать социологическому фильму счастливое будущее. В новом единстве он соединяет лучшие традиции документального, научно-популярного, игрового кино. Социологический фильм — это разновидность педагогического, общественно активного, политического фильма, основанного на психологически осмысленной документалистике, на репортажности, обобщенной образно.

Этот «специальный» фильм на темы, кажущиеся узкими, обращен к родителям и детям, учащим и учащимся, к большинству людей, если не ко всем. Это — всеобщий фильм!

Но так как его закономерности до конца еще не осознаны, не превращены в повседневность прокатной политики, то социологический фильм поэтому мало знаком зрителям, даже таким, которые постоянно читают «Искусство кино».

Я не сомневаюсь, что в открытом, массовом прокате ему обеспечен большой успех.

Да, социологический фильм — это фильм-публицистика, фильм социальной проблематики; если угодно — назидание в лучшем смысле этого слова. Но это и достоверное зрелище преображенной подлинности, зрелище, способное конкурировать с любыми увлекательными разновидностями, жанрами кино, включая... детектив!

* В. Коровиков. Миллионы бесправных.— «Правда», 24 декабря 1974 г.

Л. Маматова

А. В. Луначарский и развитие советского киноискусства

Кино — растущая культурная сила

«Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»*, — этими словами Владимир Ильич Ленин, улыбаясь, заключил долгий разговор с наркомом просвещения А. В. Луначарским о кинопроизводстве в Советской республике. Спустя три года Анатолий Васильевич восстановил эту беседу по памяти для ее публикации. При этом он строго по пунктам показал, какие ленинские требования о развитии кинопроизводства в 1925 году можно было уже счесть выполненными, а какие еще только предстояло претворить в жизнь...

Луначарский был не просто популяризатором ленинского понимания задач искусства, он претворял их в жизнь. Ученик и сподвижник основателя первого в мире Советского социалистического государства, он представлял воспитанную Лениным блистательную плеяду выдающихся политиков и ученых-марксистов, в которую входили также В. Воровский, М. Ольминский, П. Лепешинский, И. Скворцов-Степанов, С. Шаумян и другие. Дружба Ленина помогла Луначарскому еще в дооктябрьскую эпоху, в годы его противоречивых идейных исканий, срывов и обретений, возвратиться, «выстрадав марксизм», к авангарду сознательного революционного класса.

После Великой Октябрьской революции Ленин сразу привлек Луначарского в состав первого правительства Советской республики. Второй Всероссийский съезд Советов назначил Луначарского народным комиссаром по просвещению. Глубокое воздействие Ленина на Луначарского отныне стало постоянным и носило непосредственно личный характер.

Ленин держал многостороннюю деятельность Луначарского в поле своего неослабного внимания, постоянно помогая советами и рекомендациями, делая поправки и давая конкретные указания. Луначарский постигал самую глубину хода ленинской мысли, следовал магистральной ленинской концепции культурной революции в нашей стране, разделяя эту концепцию, сделав ее своей личной идеей — «хотением, горением, страстью».

Этой идеей пронизаны принятые под руководством Луначарского решения Наркомпроса, она доминирует и в работах Луначарского — ученого и критика, посвященных литературе, музыке, архитектуре, изобразительному искусству, театру и кино.

Луначарский открывал перед советским кинематографом путь наиболее плодотворного и свободного развития. Вместе с тем, начиная с первой же статьи 1919 года, он координировал «задачи государственного кинодела в РСФСР» с насущными потребностями данного, конкретно-исторического этапа развития нового общества.

Речь идет о времени, когда, по словам

* «Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы». М., «Искусство», 1965, стр. 40—41.

А. В. Луначарский на ленинградской кинофабрике. 1930 г.

В. И. Ленина, «миллионы людей стремятся к тому, чтобы научиться по складам писать свое имя и считать, стремятся приобщиться к культуре, которая бы обучила их тому, что Земля шарообразна, а не плоская и что миром управляют законы природы, а не ведьма, и не колдуны совместно с «отцом небесным»... «Поэтому,— разъяснял Ленин,— мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры,— конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен»*.

Необходимость преодолеть разрыв между отсталостью России и ее «скачком» к высшим формам демократизма — таков был, по В. И. Ленину, важнейший пункт программы революционного строительства*. Эту мысль Луначарский конкретизирует применительно к задачам кино: «Является бесспорным для всех огромное значение кинематографии в деле культурного поднятия масс вообще и в нашей республике в особенности. Перед нами стоят задачи гораздо более настоятельные в этом отношении, так как культурный уровень населения Союза Республик чрезвычайно отстал от тех задач, которые открываются перед ним победоносной революцией,

* «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Художественная литература», 1967, стр. 664, 666.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 417.

с другой стороны — гораздо более сложные, так как нам придется идти не по стопам буржуазной кинематографии, в лучшем случае дававшей пустое развлечение, а в худшем отравлявшей сознание масс в угоду классовым интересам буржуазии,— выработать новые пути»*.

Просветительские возможности кинематографа Луначарский сравнивал со значением такого культурно-исторического открытия, как книгопечатание. При этом в деле культурной революции он отдавал предпочтение кинематографу, отводил ему «центральное место», ссылаясь на немаловажные в условиях того времени «дешевизну и техническую простоту воспроизведения» фильма, на «портативность» кино, способного оперативно фиксировать и распространять информацию, и — главное — познавательное богатство и широкую доступность кинематографического изображения.

Кинематограф должен был, по мысли Луначарского, стать «огромным наглядным учителем», прийти к широчайшим массам, в том числе к малограмотным и вовсе неграмотным людям, живущим на окраинах больших городов и в деревнях, «развернуть перед обвороженными глазами этого, прежде замкнутого мелким кружком наблюдений зрителя, все бесконечное разнообразие природы и социальной жизни»**.

В. И. Ленин трактовал обогащение духовного бытия народных масс как двуединый процесс, сочетающий в себе критическое освоение наследия прошлого и формирование новой культуры революционной эпохи. Убежденность в том, что строительство социализма опирается на все подлинные завоевания предшествующей человеческой культуры, была глубоко присуща и Луначарскому. Нарком по просвещению высказывает эту мысль и в общеустановочной статье 1919 года «Художественные задачи Советской власти» и в статье «Задачи государственного кинодела в РСФСР», написанной в том же году. Луначарский призывает кинематографистов помочь приобщить народные массы к богатствам культуры прошлого и набрасывает своеобразный тематический план-репертуар, предлагая снимать картины, показывающие «культурную историю человечества», например, историю науки, историю высшей культуры быта, историю изобретений*.

То обстоятельство, что отныне «все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием»**, рассматривалось Лениным как условие выявления творческих талантов, инициативы и энергии самих масс, которые должны были раскрыться во всех сферах деятельности, и прежде всего — в создании нового социалистического общества. «Поднять наинизшие низы к историческому творчеству»*** — такова была главная цель.

Именно в этом смысле Луначарский интерпретировал и конкретную директиву В. И. Ленина о том, что зрителю каждого киносеанса наряду с художественным фильмом должны быть доступны ленты хроникального и научного содержания.

Из года в год, из статьи в статью Луначарский не уставал напоминать «идею Владимира Ильича о пропорциональном составе» кинопрограмм, давая ей все более углубленную трактовку. В основе ленинского требования, считал Луначарский, лежало научное предвидение возможностей трех разных видов киноискусства в едином деле коммунистического воспитания масс. Каждый из видов кино (по непоколебимому убеждению Луначарского, документальное и научное кино составляют равноправные виды искусства) способен собственными средствами дать образное воплощение действительности в свете революционных идей. Зритель же кинопрограммы получает комплекс впечатлений и знаний, взаимообогащающих друг друга, и это помогает ему обретать все более полное и системное представление о мире, все более глу-

---

* «Луначарский о кино», стр. 260.
** Там же, стр. 44.

* «Луначарский о кино», стр. 19—20.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 289.
*** Там же, стр. 189.

бокое понимание путей его совершенствования.

Нарком по просвещению немало способствовал развитию хроники, и уже в 1926 году мог с удовлетворением констатировать ее «более частое появление на экране»*. Что же касается создания следующего «элемента программы киноспектаклей» — научных фильмов, то здесь устремления наркома, по его словам, «сплошь и рядом разбивались об отсутствие средств». Парадоксально, но, может быть, именно эта относительная бедность практики 20-х годов вызвала обостренное теоретическое внимание Луначарского к проблемам научного кино. О специфике научной ленты, о принципах ее драматургического и изобразительного строения Луначарский написал значительное число специальных работ, подготавливая расцвет этого «изучительного», по его определению, вида искусства.

И, наконец, еще один компонент «тройного состава» — художественная кинематография, которой Луначарский посвятил большинство своих статей о кино.

Луначарский — борец за реалистическое киноискусство

В противоположность односторонним нигилистическим толкованиям революции, как голого акта разрушения, В. И. Ленин постоянно подчеркивал созидательную сущность социалистической революции. С этим были связаны и его положения о развитии культуры и искусства. «Не выдумка новой пролеткультуры, а р а з в и т и е лучших образцов, традиций, результатов с у щ е с т в у ю щ е й культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы про-

* «Луначарский о кино», стр. 58.

«Стачка» (1925). Режиссер С. Эйзенштейн

летариата в эпоху его диктатуры»*— таково было ленинское требование, которым руководствовался Луначарский в определении путей развития искусства, в том числе и экранного.

Призывая в двадцатые годы театральное искусство «назад к Островскому!», музыку — к творчеству «могучей кучки», изобразительное искусство — к передвижникам, Луначарский имел в виду, конечно, не слепое эпигонство, а творческое переосмысливание классики, развитие «с точки зрения миросозерцания марксизма» лучших реалистических традиций искусства дооктябрьской эпохи. Заметим, что сам этот опыт правдивого воплощения действительности в сфере других искусств был реальностью. Кинематограф же дореволюционной поры не имел достаточно серьезного опыта реалистического отображения жизни. Кроме того, в двадцатые годы образовались очевидные «ножницы» между конкретной художественной практикой лучших мастеров революционного кинематографа, которые фактически р а з в и в а л и демократические традиции искусств прошлого, и общими декларациями тех же самых мастеров, в которых эти традиции — не без влияния вульгарных установок Пролеткульта и футуризма — з а ч е р к п в а л и с ь.

Вот почему было столь важным данное Луначарским позитивное решение вопроса о преемственности реалистических традиций отечественной художественной культуры и в специфической сфере экранного творчества.

Оно предстало в работах Луначарского о кино одним из важных моментов многосторонней разработки широкой, но единой темы — темы становления творческого метода советского киноискусства. Название свое этот метод получил, как известно, в начале тридцатых годов (термин «социалистический реализм» стал общепризнанным с 1933 года). Но его принципы уже определялись в ходе предыдущей художественной практики, тогда же, соответственно, началось и их теоретическое осмысление.

Первые обобщения опыта развивающегося искусства, сделанные Луначарским, в особенности в его статьях второй половины двадцатых — начала тридцатых годов, сложились в своеобразный эскиз будущей теории социалистического реализма, которую предстояло разработать впоследствии. В этом эскизе, не лишенном пробелов и условностей, уже были четко намечены главные, решающие линии.

Итак: «В чем заключается социалистический реализм? Прежде всего это тоже реализм, верность действительности»*. Действительность же бесконечно многообразна, экранному искусству доступен любой жизненный материал: «Нет такой эпохи, нет такой проблемы, нет такого явления, которое не могло бы быть освещено по-своему нами»**.

Особую ценность в искусстве социалистического реализма обретает тема социалистического строительства, которая сама по себе совершенно неисчерпаема: «Вообще даже наметить в самых общих чертах все огромное многообразие общественного, морального переворота, среди которого происходит общее перерастание трудовых частей нашего населения в социалистические насквозь коллективы,— невозможно. Это неистощимый источник для романиста, драматурга, всякого изобразительного художника, и — для одного из первых — киносценариста, кинорежиссера»***.

Киноискусство было призвано, по убеждению Луначарского, показать, как формируется новый социальный и нравственный тип эпохи, воплотить образ положительного героя своего времени, способного активно и целеустремленно преобразовывать мир к лучшему.

Отдавая предпочтение современной теме, Луначарский был далек от догматического суживания общего тематического круга нового искусства и сурово критиковал тех, кто позволял себе разговаривать с художниками

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 462.

* А. В. Л у н а ч а р с к и й. Собрание сочинений, т. 8. М., «Художественная литература», стр. 495.
** «Луначарский о кино», стр. 36.
*** Т а м ж е, стр. 182.

в таком менторском тоне: «Зачем ты пишешь на эту тему? Раз идет социалистическое соревнование — пиши о социалистическом соревновании, раз идет колхозное строительство — пиши о колхозах». Такие менторы, считал Луначарский, оказывают «колоссальную медвежью услугу» не только художнику, но и зрителю. «Нельзя,— пойдет ли он в кино, в театр — кроме социалистического соревнования нигде ничего ему не давать, хоть ты тресни, потому что от такого ударения по одному и тому же месту вы сами знаете, что бывает»*. Тематическое богатство искусства диктуется, помимо всего прочего, «правилами гигиены сознания» зрителя. Иначе зритель отвернется от искусства. «А куда же он пойдет, для того, чтобы отдохнуть? Для того, чтобы отдохнуть, он пойдет в пивную»**...

«Жизнь широка — наша кинематография должна обнять ее всю»***. Каким же образом экранное искусство достигает реализма, верности действительности? Экранное искусство, так же как и «старшие» искусства, традиционные виды творчества, соединяет в себе воссоздающее и пересоздающее начала, они могут выступать в бесконечно разнообразных сочетаниях. То или иное начало может доминировать в отдельном произведении, сказываясь в определенной форме художественного обобщения, типизации, в том или ином стиле. Кинематографист волен оставаться в пределах «величайшего правдоподобия», как, например, В. Пудовкин во многих сценах своего фильма «Мать», которые создают впечатление, «будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самое реальность». Автор фильма волен раскрыть сущность явлений и тем, что «изобразит их неправдоподобие», как, предположим, А. Медведкин в своих сатирических кинокомедиях, где присутствуют «карикатура, невероятность». Впрочем, разъяснял Луначарский, такое деление весьма относительно, потому что художник-реалист всегда должен «отпрепарировать действительность», пройти путь отбора и обобщения жизненного материала. «Реализм вовсе не означает кодакирования»*, то есть понятие художественной правды не тождественно изначальной способности кино фотографически запечатлевать реальность на пленку.

Реализм не есть прерогатива только одного стиля или жанра в кино. Изучая опыт художественной практики двадцатых годов и прогнозируя ее дальнейшее развитие, Луначарский утверждает необходимость широчайшего творческого диапазона советского экранного искусства — разнообразие стилей, жанров и индивидуальных творческих манер в пределах единого метода социалистического реализма.

Эта позиция Луначарского-теоретика нашла свое выражение в том, что Луначарский-критик в ходе многочисленных дискуссий о кино двадцатых годов последовательно поддерживал р а з н о п л а н о в ы е явления молодого искусства: он раскрыл высокие достоинства революционных эпопей «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» и пудовкинской «Матери» с ее «эпичностью повествования»; поддержал социально-психологические драмы «Третья Мещанская» и «Катька — бумажный ранет», благожелательно принял «Красных дьяволят», «Процесс о трех миллионах» и многие другие работы советских кинематографистов.

Такая широта вовсе не означает, что дилетантский миф о Луначарском—восторженном, беспринципном меценате при искусстве — соответствует действительности. Именно Луначарский зло и остроумно, как никто иной, высмеял тип такого всеядного «культурного деятеля», который равно восхищается «утонченным неоплатоником и резким материалистом», одинаково приходит в экстаз при виде наскальных рисунков, картин парижского сюрреалиста и затейливой дамской шляпы. «Правда,— писал А. В. Луначарский,— у него нет убеждений. Но у него все-таки есть одно убеждение, а именно — что все убеждения

* А. В. Л у н а ч а р о к и й. Неизданные материалы. Литературное наследство, т. 82. М., «Наука», 1970 стр. 89.
** Т а м ж е, стр. 89.
*** «Луначарский о кино», стр. 82.

* «Луначарский о кино», стр. 203.

«Его призыв» (1925). Режиссер Я. Протазанов

меняются...»*. Опасность беспринципного «коллекционирования» он называл «соблазном безграничной широты».

Столь же принципиально отвергал Луначарский и «соблазн замкнутой кристаллизации», то есть догматическое, «ортодоксальное», узкое понимание задач и функций искусства.

Марксист, разъяснял Луначарский, «не может сделать свою ортодоксальность неподвижной, потому что в самое понятие его ортодоксальности входит прежде всего положение о непрерывном движении и изменении. Марксист не может стать заскорузлым поклонником мертвой догмы, потому что он заранее отрицает всякую догматичность и весь открыт к восприятию объективных фактов — и притом всех фактов.

Но он застрахован также и от эклектизма, потому что в нем действуют огромные силы, детерминирующие принципы, теоретические и классовые доминанты, которые упорядочивают во все более тонкую и сложную систему весь вновь поступающий материал»*.

Каков же был тот «детерминирующий принцип», который позволял Луначарскому, отвергая «соблазн безграничной широты» и «соблазн замкнутой кристаллизации», обнаружить в советском экранном искусстве определенное идейно-творческое единство, при всем его тематическом, стилевом и жанровом многообразии? Что выступало той решающей особенностью фильма, которая позволяла увидеть в нем явление реализма, притом

* А. В. Луначарский. Неизданные материалы, стр. 37.

* А. В. Луначарский. Неизданные материалы, стр. 38.

качественно нового — социалистического реализма?

«Истинная идея»* — таков был ответ в самой общей форме. Речь шла о правдивости концепции фильма, причем под художественной правдой понималось образное выражение исторической истины о действительных закономерностях развития общества.

Рассматривая концептуальную направленность новых советских фильмов, Луначарский уделял первоочередное внимание общеидеологической основе деятельности художника. Осознанную и открыто заявленную приверженность художника к классовой позиции пролетариата Луначарский считал первым признаком зрелости его общефилософского мышления и язвительно отзывался о тех, кто кичился своей асоциальностью, полагая в ней особую добродетель: «Он воображает, что он выше социальной дифференциации, а он ниже ее. У него еще совершенно дезорганизованные мысли и чувства. Он еще не сумел никакой идеологии построить, и поэтому он представляет собой бескостный организм, амебообразный организм, воображает, что он сверхчеловек»**.

Связывая «истинность идеи» в искусстве с мировоззрением художника, Луначарский следовал ленинским принципам в решении вопросов культуры, литературы и искусства. Формирование новой социалистической культуры мыслилось Лениным в единстве с утверждением марксистской идеологии. В. И. Ленин считал, что в творчестве необходимо обеспечение большого простора личной инициативе художника, его индивидуальным склонностям, фантазии, ценил разнообразие и совершенство содержания и формы в искусстве. Но это не означало, что он попустительствовал стихийному процессу формирования социалистического искусства. Ленин указывал на необходимость целеустремленного партийного руководства этим процессом.

Принцип партийности в руководстве искусством никогда не отождествлялся Лениным с насильственным навязыванием художнику свода умозрительных правил, голым администрированием. Речь шла прежде всего о верной ориентировке художника в сложных процессах действительности, о тактичном воспитании в нем стремления к высоким коммунистическим идеалам. Претворяя этот принцип в своей конкретной практике, Луначарский не злоупотреблял готовыми формулами, он убеждал художников в том, что партийность искусства есть высшее проявление революционной идейности и действенности художественного творчества. Она пробуждает творческие силы, способные многообразно себя проявить. «...Дело в том,— обращался Луначарский к кинематографистам,— что быть правдивым — это значит писать под руководством глубоко продуманной диалектической мысли класса. Если вы от этого ушли, вы не будете правдивым, не будете реалистом, а будете псевдореалистическим лгуном. Если же вы от этого не ушли, вы будете величайшим правдоносцем, хотя бы и стилизовали действительность, пользовались формой фантастической»*.

Постижение марксистской философии помогает художнику осознать глубинный смысл событий, которыми «кишмя кишит история», открыть «скрытую, таящуюся под этими событиями классовую борьбу». Материалистическое понимание истории выражает себя в том, что художник соотносит конкретно-исторические события той или иной эпохи с перспективой исторического процесса. Поэтому произведения социалистического реализма сочетают конкретно-историческую правду с историческим оптимизмом.

Луначарский подчеркивал при этом, что исторический оптимизм есть внутреннее идейно-эмоциональное свойство нового искусства, что это понятие вовсе не тождественно канонизации благополучной фабульной развязки того или иного фильма. Давая глубокий анализ картин «Мать» В. Пудовкина и «Элисо» Н. Шенгелая, Луначарский доказывал, что исторический оптимизм есть

* «Луначарский о кино», стр. 203.
** А. В. Луначарский. Неизданные материалы, стр. 21.

* «Луначарский о кино», стр. 204.

основное качество концепции этих фильмов. Собственно фабульный исход в обеих лентах «горек, трагичен», но зритель получает «моральное удовлетворение» вследствие «моральной же победы героя»*.

Современность понималась Луначарским философски, как этап развития истории, как новая историческая данность, которую художник социалистического реализма был призван воплотить, сочетая трезвую бескомпромиссную правду с пафосом конкретного действия во имя претворения в жизнь коммунистического идеала. Осознанный историзм мышления художника-реалиста выражает себя, по Луначарскому, в том, что художник, не лакируя действительность, но и не становясь «нытиком, пессимистом», воплощает в своем произведении «настоящие трудности» процесса современного развития, «потому что горе тому, кто воображает, что мы находимся на таком победном повороте борьбы, когда можно сложить ручки на брюшке. Такого рода чванство — такое же преступление, как и смирение, которое говорит: «Где уж нам, что уж мы» — и под этим предлогом отрекается от больших задач»**.

Итак, новое искусство «обладает не только способностью ориентировать, но и формировать»; оно формирует новый тип личности — сознательного и активного строителя нового общества.

Однако не каждый фильм, даже если он снят на советской студии, не каждый роман, даже если он опубликован в государственном издательстве, обладают этой активно преобразующей функцией. Произведение может не оказать никакого воздействия на читателя и зрителя даже в том случае, если его автор был охвачен «коммунистическим желанием, крепким священным желанием проповедничества», даже если «прежде всего он коммунист, человек определенных идей». Ведь это не гарантирует автора от того, что он не создаст «полухудожественную агитку». «...Нам совершенно необходимо,— писал А. В. Луначарский,— чтобы пролетарское искусство было действительно искусством»*.

В какой же взаимосвязи пребывают в новом революционном искусстве идейность и художественность?

Идейность и художественность

«Лучшие наши кинокартины, отнюдь не будучи агитками,— агитационны в глубоком художественном смысле слова. Они проникнуты самым горячим гуманизмом, гордой любовью к угнетенным, они полны их гневом, их протестом, их мятежом. Они несут с собой победоносную иронию по отношению к старому миру»**,— так определял Луначарский главные черты советского кино, выделяющие его в мировом кинопроцессе. «Агитационность в глубоком художественном смысле слова» означала, что мысль художника образна, что образное мышление обладает самостоятельными неисчерпаемыми возможностями познания социальной действительности в ее непрерывном развитии — познания с позиций подлинно научного, марксистского мировоззрения. Агитационность, тенденциозность нового искусства, пояснял Луначарский, вовсе не тождественны «иллюстрации лозунгов»***.

Если в годы рождения советского кино нарком по просвещению еще поддерживал первые, сыгравшие свою исторически положительную роль, хотя и слабые в художественном отношении «агитфильмы», то уже в 1924 году в докладе «Революционная идеология и кино», прочитанном им на Всесоюзном киносовещании, он говорил, что агитки, рассчитанные на 5—10 минут, допустимы лишь как приложение к основной, серьезной программе****.

Чем дальше, тем острее и настойчивее борется Луначарский с «суррогатами, весьма почтенными с политической точки зрения, но довольно безгласными», с картинами, в которых «шитая белыми или даже красными нит-

---

* «Луначарский о кино», стр. 114, 138.
** А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 8, стр. 498.

* А. В. Луначарский. Неизданные материалы, стр. 20—22.
** «Луначарский о кино», стр. 94.
*** Там же, стр. 94.
**** Там же, стр. 37.

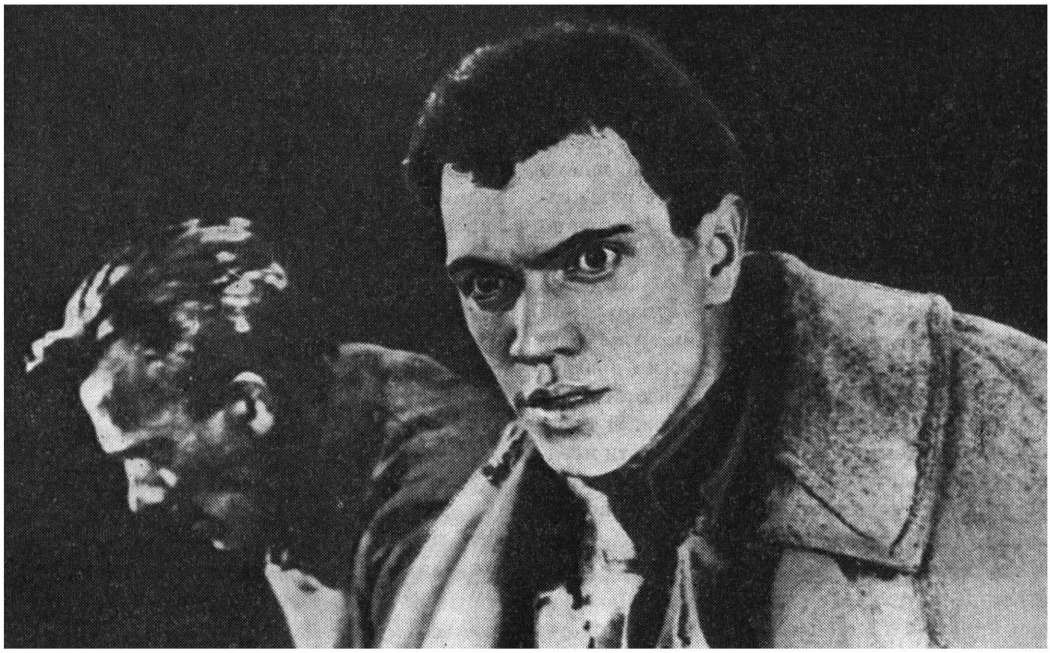
ками натянутая пропаганда доказывает просто бездарность», разъясняет, что «скучная агитация — это контрагитация», и, заботясь о мировом престиже советского кино, предупреждает: «Мировой зритель, даже и рабочий, вовсе не пациент, который хочет микстуру, и не школьник, которого можно усадить за парту. Он пошлет к черту наше советское кино, если оно окажется отменно умным, отменно благородным, отменно ортодоксальным и отменно скучным»*.

Понятие «художественности» Луначарский употреблял не только в родовом, изначальном смысле, равном «образности», но обозначал им и качество художественного произведения, меру его совершенства. И тогда проблема идейности и художественности представала в статьях Луначарского о кино конкретизацией традиционного в эстетике вопроса о содержании и форме в произведении искусства. Утверждая ведущее значение содержания по отношению к форме, Луначарский учитывал и всю сложность диалектики их взаимодействия.

Одной из вариаций проблемы идейности и художественности был подсказываемый всем ходом практики вопрос о зрелой поэтике экранного искусства, его «достаточно четком, гибком и богатом языке» и «внутренней агитирующей тенденции наших фильмов». Наконец, проблема идейности и художественности выявлялась Луначарским в рассмотрении

* «Луначарский о кино», стр. 54.

Творческая группа фильма «Саламандра». 1928 г. Справа налево (сидят): А. В. Луначарский (один из авторов сценария), актеры Б. Гетцке и Н. Розенель, режиссер Г. Рошаль. Стоят: оператор Л. Форестье, сценарист Г. Гребнер, второй режиссер М. Доллер



«Мать» (1926). Режиссер Вс. Пудовкин

еще одной соотносительной пары понятий: «революционность» и «мастерство». Речь шла о мировоззрении художника и его одаренности, а также профессиональной культуре.

Жизнь ставила перед теоретиком проблемы неравномерности кинематографического процесса, его противоречивости. Это выражалось, например, в том, что развитие поэтики не всегда прямо соответствовало «усилению внутренней тенденции» фильмов. Или в том, что «революционность» и «мастерство» оказывались порой отторгнутыми друг от друга.

Необходимо было добиваться слияния революционности и мастерства, единства развития поэтики и углубления идейного содержания фильмов. Необходимо было совершенствовать то, что Луначарский определял как «идейное художество».

Немаловажную роль в достижении «идейного художества» в кино Луначарский отводил умной, полезной критике. Особо пристальное внимание Луначарский уделил методологии кинематографической критики в статье «Продукция советской кинематографии с точки зрения ее идейного содержания», опубликованной в 1928 году.

В этой работе Луначарский ведет резкую полемику с критиками — революционными фразерами рапповского толка, нетерпеливо подталкивавшими кинематографический процесс к «стопроцентности». Он разоблачает дилетантские, вульгарно-социологические представления об искусстве, как о сфере, отвечающей утилитаристским требованиям. Вдохновение не возникает по приказу «требовательного критика», искусство добровольно по самой своей природе, поясняет Луначарский.

Вместе с тем Луначарский считал, что критик — не литературный астроном, который только поясняет неизбежные законы дви-

жения светил от крупных до самых мельчайших. Критик — обязательно еще и боец, строитель. Он призван убедить художника в своей правоте, а для этого и сам критик должен быть чрезвычайно стойким марксистом, человеком исключительного вкуса и больших знаний. «Придет время,— обращался Луначарский к кинематографистам,— когда коммунистическая стопроцентность критики будет расцениваться не по крикливой требовательности, а по настоящему пониманию дела, умению лелеять все, что в нем есть положительного, и осторожной заботливой рукой направлять в нужное русло то, что идет мимо него»*.

Какими же критериями руководствуется подлинный критик-марксист, когда он оценивает то или иное произведение искусства? Какие требования он предъявляет, чтобы определить высшее в смысловом и качественном отношении «идейное художество»?

Помимо значительности содержания, обнаруживаемой при выявлении его «социальной сущности» и входящей с ним в гармонию «оригинальной формы», Луначарский в «Тезисах о задачах марксистской критики» выдвигал еще «третий критерий». Он формулировался так: «общедоступность произведения»**.

Речь шла о демократичности формы, обеспечивающей восприятие художественного произведения народными массами.

Вот этому свойству — «доступности» (или «общедоступности») уделено особое, исключительное место в работах Луначарского о кино. Применение этого критерия к экранному искусству оказалось совсем не простым и потребовало специальной теоретической разработки.

Впрочем, поначалу решение вопроса казалось несложным и логически ясным: коль скоро советскому кино предстояло стать «мощным оружием воздействия на человечество не только в пределах нашего Союза, но и за его пределами»***, то ему надлежало быть и «общедоступным». Следовательно, новые фильмы должны были обладать «увлекательностью» и «привлекательностью» для зрителя. «Увлечь», «привлечь», «захватить», «способы захвата» — такими словами буквально испещрены статьи Луначарского о кино, написанные им в начале и середине двадцатых годов. Самое понятие «художественности» как бы смыкается с «умением захватить, заинтересовать», а порой и отождествляется с ним*. Луначарский порицает тот «товар, который не найдет не только коммерческого (это полбеды), но и массового психологического сбыта». В этой связи он усиленно защищает жанр мелодрамы с ее острыми событиями, «ярко контрастными героями» и «персональной любовью».

В этой же связи он вступает в дискуссию с «педантами», которые хотели перейти «к бессюжетности, к безгеройности», и в число этих «педантов» попадают и режиссеры-новаторы, в частности Эйзенштейн, который в 20-е годы отрицал индивидуального героя, выделенного из массы, и традиционную интригу—фабулу, «персонально» выделенную из массы событий. Впрочем, эта дискуссия не помешала Луначарскому, как уже говорилось выше, по достоинству оценить фильмы режиссеров-новаторов.

Однако предсказания Луначарского в чем-то оправдались, и он сам с горечью констатировал, что «Броненосец «Потемкин» не сразу завоевал прокатный успех, что «Стачка» провалилась повсюду, в том числе и в рабочих кварталах», что «Мать» «прошла в Москве очень тускло»**.

Названные фильмы представляли собой высшие образцы «идейного художества», а картину «Мать» Луначарский относил к «шедеврам». Однако далеко не сразу, не с первого дня демонстрации они стали «увлекательными» для массы зрителей.

«Надо очень условиться, что называть увлекательностью в фильме»,— размышляет Луначарский позднее, в 1928 году***. Он анали-

---

* «Луначарский о кино», стр. 133.
** А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 8, стр. 14.
*** «Луначарский о кино», стр. 96.

* «Луначарский о кино», стр. 71.
** Там же, стр. 129.
*** Там же, стр. 137.

зирует «замечательные кинодостижения»: «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина, «Каторгу» Ю. Райзмана и «Элисо» Н. Шенгелая. Все три картины «либо совсем не дают места никакому любовному роману, либо, как в «Элисо», оставляют его на заднем плане». Это глубоко драматические и даже трагические сюжеты: «Каторгу» смотреть скорбно, она терзает зрителя». Эти фильмы вовсе не предназначены зрителю, который идет в кино «исключительно для того, чтобы позабавиться, допуская что-либо серьезное только при наличии большого количества сиропа».

Луначарский отмечает, что, например, «Потомок Чингис-хана», к сожалению, пока принят публикой не с тем энтузиазмом, который он заслуживает. И тут же добавляет: «Мы думаем, однако, что это еще выправится».

В этой связи Луначарский делает различие между понятиями «коммерческая ходкость фильма» и «серьезный успех». Глубокий, настоящий фильм, подлинное «идейное художество» обязательно будет иметь серьезный успех, пусть поначалу лишь у части зрителей: постепенно он откроет себе дорогу к широкой публике, «которая ведь тоже частью стала и частью становится все более серьезной». Учитывая социальную и культурную неоднородность зрительской массы, Луначарский приходит к выводу, что «культурная революция не может не идти этапами».

Поэтому, защищая те произведения, которые были «понятны всякому» и одновременно высокохудожественны, Луначарский брал под защиту перед «трибуналом грубоватого утилитаризма» и творения, которые не сразу становились интересными и понятными всем, но которые, тем не менее, представляли собою высокое «идейное художество». Речь, естественно, шла при этом не о модернистских вывертах и формалистических выкрутасах. Речь шла об искусстве содержательном и революционном по духу.

В самом деле, «Стачка» Эйзенштейна или ранние фильмы Вертова не имели «коммерческой ходкости» в дни их выхода на экраны, но с течением времени все возрастал их «серьезный успех» у зрителя, и все более укреплялось их влияние на мировой кинематографический процесс.

Чтобы пояснить свою мысль, Луначарский говорил, что человек, только что выучившийся грамоте, не поймет «Капитала» Маркса, но это вовсе не значит, что «Капитал» не нужен и его можно заменить популярным изложением Каутского. Совершенно не марксистской постановкой вопроса, а «старым, земским отношением к делу» считал Луначарский желание бухнуться в ноги патриархальности и косности, и объявлять «барством» любую высокую культуру.

«Крайняя вульгаризация культуры, стремление объявить ненужным все, что находит ненужным неграмотный человек»,— с одной стороны, с другой — «паразитарное», брезгливое отношение к массовости культуры — таковы, по мнению Луначарского, те крайности, которым нет места в позиции истинного марксиста.

Здесь Луначарский, по существу, следовал ленинским принципам подхода к искусству и партийного руководства сферой искусства. В. И. Ленин предостерегал работников культуры от двух опасностей: от идейно-бесформенного растворения в стихийности и от самодовольного сектантства.

В. И. Ленин говорил Луначарскому: «Если вы позволите произойти процессу рассасывания наших коммунистических начал, если вы растворитесь в беспартийной среде, это будет величайшее преступление. Но если вы замкнетесь в сектантскую группу, в какую-то касту завоевателей, возбудите к себе недоверие, антипатию среди больших масс, а потом будете ссылаться на то, что они-де мещане, что они чуждый элемент, классовые враги, то придется спросить с Вас со всей строгостью революционного закона»*.

Понимание культурной революции как сложного, полного противоречий и исканий процесса, было свойственно и Ленину и Луначарскому. И отношения этих мыслителей развивались так, что, говоря словами В. Щербины, Луначарский «обретал опору,

* «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1967, стр. 677.

внутреннюю уверенность и силу в идеях Ленина»*.

Кино на западе и у нас

Самозабвенная деятельность на ниве строительства социалистической культуры тесно переплеталась у Луначарского с непреходящим интересом к зарубежному искусству, в частности, к кино. Указывая на то, что мировое кино разломано между старым и новым миром, разведено «по культурам, по тем требованиям, которые глубоко расходятся между собой», Луначарский разъяснял суть этих расхождений между социалистическим и буржуазным кинематографами, останавливаясь на их принципах, задачах и идейных основаниях.

Примечательно, что в критике буржуазной кинематографии, данной во многих его работах, на первое место выходит исследование феномена «массовой культуры» в виде «массового кино». Таким образом, черты «массовой культуры» в двадцатые годы уже проступали со всей очевидностью.

Луначарский отмечает, что свобода потребления культурных ценностей в буржуазном обществе иллюзорна: труженик, идущий, предположим, в кино, оплачивает развлечение, которое несет в себе угодные буржуазии

---

* В. Р. Щербина. Ленин и Луначарский. См. «В. И. Ленин и Луначарский. Переписка. Доклады. Документы». Литературное наследство, т. 80. М., «Наука», 1971, стр. X.

У здания Кинокомитета. А. В. Луначарский, Д. И. Лещенко, В. В. Маяковский (выходит из здания)

«СВД» (1927). Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

идеалы: «Получая огромные деньги из кармана масс, буржуазия таким образом развращает их в своем духе за их же собственные деньги»*. При этом, только внимательно приглядевшись к этим фильмам, можно обнаружить в них «жало буржуазной тенденции». В них, как правило, отсутствует прямое самовосхваление господствующего класса, буржуазия знает, «что рожа у нее крокодилья и никакими убеждениями нельзя заставить ее полюбить. Буржуазии опасно говорить о своей сущности, опасно убеждать и спорить. Она знает, что ее легко можно переспорить»**. Внешне эти фильмы производят впечатление аполитичных, безобидных, это чистое, а точнее, грязное, говорит Луначарский, развлечение. При этом буржуазный предприниматель, создающий «массовое кино», мистифицирует его подлинную функцию, заявляя, что он всего лишь «простой поставщик товара, будто бы он просто слушается заказов своего массового потребителя»*.

Из комплекса идей, которые несет в себе «массовое кино», Луначарский особо выделяет две.

Одна из них заключается в толковании социальной жизни как «бессвязного мира случайностей», она служит «дезорганизации» массового зрителя. Вторая состоит в трактовке буржуазного общества как «хорошо организованного общества», в котором все имеют равные возможности добиться успеха; она воплощается в фильмах, воспевающих «удачи, выпадающие на долю бедняка». Каждая из этих идей по-своему «романтизирует» реальность, точнее, «создает фальсификацию, лжет, замусоливает человеческую жизнь». «Массовое кино» является антиреалистическим преж-

* «Луначарский о кино», стр. 35.
** Там же, стр. 71.

* «Луначарский о кино», стр. 186.

де всего именно потому, что в нем отсутствует «истинная идея»: оно дает такое представление об обществе, которое «извращает истину». Кинокоммерсант действует, как продавец опия в Китае, массовое кино заслоняет от зрителя «реальные впечатления его рабочего дня, его наблюдения над улицей, реальностью».

Производство массового кино, говорит Луначарский, представляет собой хорошо налаженную индустрию, в нем заняты специалисты, обладающие большим умением, владеющие многообразными приемами, позволяющими им достичь «эффекта пленительности для чрезвычайно большого количества людей», создавать фильмы, которые «головокружительно нравятся массам». В конечном счете они помогают буржуазии, «так сказать, нечувствительно для публики, наполнить свой фильм прославлением богатства и роскоши, апологией попов и полиции»*.

Но помимо этой «лавины кинопошлости», разъясняет Луначарский, существуют явления буржуазного кино, которые требуют особого к себе отношения, потому что «было бы страшной ошибкой, антимарксистской и антиленинской, не следить за разногласиями в лагере врагов между более черными и более для нас приемлемыми элементами этого лагеря»**.

Луначарский стремился выявить и «художественно-положительные ценности» в зарубежном кино. Внимательно рассматривал он, например, те фильмы, в которых находил «разные оттенки демократического пацифизма со всеми его симпатичными сторонами, которых нельзя отрицать, но и со всей его слащавостью, как нельзя более далекой от мужественной и научной точки зрения рабочего класса»***.

Идея мирного сосуществования, логически вытекавшая из ленинского положения о возможности победы социалистической революции в одной, отдельно взятой стране, предполагала и необходимость установления культурных контактов с зарубежными странами. Луначарский разъяснял смысл этих контактов, отграничивая его от нелепых толкований, в частности, от клеветы, исходившей из среды «белогвардейской эмигрантской помойницы». Примечателен в этом отношении комментарий Луначарского к письму С. Эйзенштейна, опровергавшему провокационные слухи об эмиграции режиссера. Письмо это, писал Луначарский, полезно прочитать прежде всего самим кинематографистам: «То подавляющее большинство из них, которое вообще относится с гадливостью ко всяким мыслям о перебежничестве, почерпнет в этом письме новую уверенность в правильности своей позиции, а те очень немногие, которые по неведению, быть может, соблазнятся «мясным котлом Египта», библейски выражаясь, получат в этом письме необходимую острастку и предостережение. Вместе с тем мы должны предупредить господ белогвардейцев, что мы ни в коем случае не откажемся от самых живых связей с окружающим нас миром...»*

Подчеркивая, что «культурная связь нашей кинематографии с европейской (и американской) является в высшей степени желательным делом»**, Луначарский и в качестве государственного деятеля и в качестве теоретика и критика сделал немало, чтобы выявить ту «параллельность» движения, которая, по его словам, существует между гуманистическим киноискусством Запада и советским кино. Бережно, тонко и глубоко он проанализировал в своих работах творчество таких художников-гуманистов, как Чарли Чаплин, Аста Нильсен, Лилиан Гиш, Мери Пикфорд, Абель Ганс. Луначарским были даны проникновенные, блистательные характеристики творчества режиссеров Д. Гриффита, Э. Дюпона, Ф. Мурнау, Г. Пабста и многих других.

Отделяя гуманистическое западное искусство от кинематографа, сознательно извращающего истину и пытающегося привить массовому зрителю идеологические установки правящего класса, церкви, Луначарский,

---

* «Луначарский о кино», стр. 52.
** Там же, стр. 111.
*** Там же, стр. 106.

* «Луначарский о кино», стр. 150—151.
** Там же, стр. 83.

по существу, претворял в своей конкретной критической практике ленинский принцип выявления «двух культур» в каждой национальной культуре классово-антагонистического общества: господствующей буржуазной культуры и существующей в виде более или менее развитых элементов демократической и социалистической культуры, выражающей потребности и чаяния угнетенных масс.

Исходя из объективных закономерностей общественного развития, ученый-марксист Луначарский связывал художественный прогресс с логикой реального хода истории, с поступательным движением народов ко все более совершенным формам общественной и духовной жизни. Изучая мировой общественно-культурный процесс своего времени, Луначарский видел, что кино «постепенно делается глубоко интернациональным искусством», и предсказывал: «...Очищаясь, ширясь, подымаясь, наполняясь коммунистическим содержанием, кино, не отвергая и не затаптывая других форм искусства, сделается тем не менее искусством стержневым, наиболее характерным для наступающего века»*.

●

У колыбели советского кино стоял человек огромной одаренности и феноменальной эрудиции. В сложнейшей художественно-политической обстановке послереволюционных лет Луначарский чутко и заботливо помогал честной и ищущей художественной интеллигенции встать на сторону революции. Он сыграл выдающуюся роль и в воспитании нового поколения художников, выдвинувшихся после Октября.

Определение основных принципов и путей формирования новой культуры революционной эпохи было делом глубоко новаторским и чрезвычайно сложным. Разрабатывая множество входящих в этот круг проблем, Луначарский внес неоценимую лепту и в развитие советской кинематографической теории.

Многие теоретические положения Луначарского лежат в основе сегодняшней теории социалистического реализма в советском киноискусстве. Суждения Луначарского о принципиальном значении мировоззрения советского художника для его творчества, внутренне нерасторжимом «идейном художестве», о неисчерпаемом тематическом богатстве искусства социалистического реализма, о широте его стилевого и жанрового диапазона, об историческом оптимизме советского кино — сохраняют свою ценность и действенность и в наши дни.

Отмечая столетие со дня рождения Анатолия Васильевича Луначарского, мы с великой благодарностью думаем о деятельности наркома просвещения, волею Ленина и партии поставленного во главе нарождавшейся и развивавшейся социалистической культуры; о творчестве ученого, теоретика-марксиста, внесшего весомый вклад в развитие советской кинотеории; о деятельности критика, соединившего революционную принципиальность с истинной широтой и тонкостью восприятия искусства.

Наши публикации

Неизвестная статья А. В. Луначарского о советском кино

Вклад Анатолия Васильевича Луначарского в развитие советского кино общеизвестен.

Его многочисленные статьи, высказывания, документы, связанные с деятельностью в области кинематографа, еще в 1965 году были собраны в сборнике «Луначарский о кино», выпущенном издательством «Искусство».

Но, оказывается, еще не все, написанное им о кино, найдено, не все еще стало достоянием исследователей и широкой общественности.

В сборнике «Луначарский о кино» опубликовано письмо Анатолия Васильевича от

* «Луначарский о кино», стр. 45.

Титул и первая страница книги «Русский революционный фильм» с предисловием А. В. Луначарского

15 сентября 1928 года председателю правления «Межрабпом-Руси» Б. Ф. Малкину, начинающееся словами:

«Дорогой Борис Федорович!

Я очень благодарен Вам за своевременную присылку материалов для альбома Фюссли. В премию за то, что Вы прислали наилучшие материалы и наиболее быстро, я включил особенно много картин Вашего производства...»

Речь здесь идет о работе Луначарского над предисловием к книге-альбому «Русский революционный фильм», выпущенной в 1929 году издательством Орелль Фюссли (Цюрих — Лейпциг).

Ее-то мы сегодня и предлагаем вниманию читателей. На русском языке она публикуется впервые и дается в переводе с немецкого, поскольку русский текст статьи в архиве Луначарского пока обнаружить не удалось.

Ближайший сотрудник Анатолия Васильевича, писатель и литературовед, ныне, увы, покойный А. И. Дейч, ознакомившись несколько лет назад со статьей, высказал предположение, что она, как и некоторые другие работы Луначарского, была продиктована им на машинку прямо по-немецки, по-видимому, во время пребывания в Швейцарии.

Перед тем, как познакомить читателей с переводом статьи А. В. Луначарского, несколько слов об альбоме, который она предваряет.

В альбом включено 74 кадра-фотографии* из 16 советских фильмов середины и конца двадцатых годов. Иконографический материал весьма разнообразен и дает представление о разных направлениях в советском кино тех лет. Это «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» и «Генеральная линия» С. Эйзенштейна, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» Вс. Пудовкина, «СВД» и «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Коллежский регистратор» и «Папиросница от Моссельпрома» Ю. Желябужского, «Станционный смотритель» А. Ивановского, «Крылья холопа» Ю. Тарича, «Сорок первый» Я. Протазанова и другие.

Кроме предисловия Луначарского, в книге помещена небольшая заметка «К иллюстрациям», принадлежащая перу Лео Гирша — немецкого кино- и театрального критика, сотрудника газеты «Берлинер тагеблатт», носящая чисто информационный характер.

А. В. Луначарский в своей статье упоминает предисловие видного немецкого кино- и театрального критика Альфреда Керра, написанное

* На титуле книги ошибочно указана цифра 67, а на обложке — 64 (*Ред.*).

к изданию альбома «Русское искусство фильма» (114 фотографий), вышедшему в свет в 1927 году в Германии. Луначарский неоднократно писал о Керре, называя его «искренним и восторженным другом русского театра и русского кино». В те годы во всем мире стали появляться друзья советского кино. «Наше кино существовало и до войны, — писал по этому поводу А. В. Луначарский.— И все же оно не проникало за границу. Ни один Керр или Гирш не писали проникновенных дифирамбов в его честь. А ведь до войны буржуазная Европа гораздо более склонна была воспринять что-нибудь из еще не отколовшейся от нее России».

Почему же интерес во всем мире к советскому кино возник только после революции? Этим вопросом задавался и А. Керр в предисловии к «Русскому искусству фильма». «И техника у них отстала,— писал он,— и средств меньше, чем у нас,— в чем же дело?» И отвечал на этот вопрос так: «Мы преследуем коммерческие цели, и у нашей кинематографии ничего нет за душой; нет ничего, о чем она хотела бы серьезно рассказать. В Советской же республике преследуются цели культурные; у них громадное количество идей, чаяний, у них кино является, в полном смысле слова, просвещающим, художественным...»

Однако было бы неверным считать, что советские фильмы в конце 20-х годов всюду и всеми принимались восторженно. Отнюдь нет. В ряде стран, в том числе и в послеверсальской Германии, революционное искусство С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина и других советских мастеров вызывало резкие нападки со стороны буржуазной публики и печати, обвинявшей советские фильмы в тенденциозности, агитационности, антихудожественности.

Не были свободны от ошибок и предвзятости и друзья советского кино, такие, как Лео Гирш, Альфред Керр, Рудольф Курц, Герберт Ихеринг: при всей своей честности и благожелательности, они отнюдь не всегда могли верно оценить сложные явления нового революционного советского киноискусства.

Немало ошибочных суждений содержит, в частности, упомянутое А. В. Луначарским предисловие Альфреда Керра к книге «Русское искусство фильма».

Вот почему статья А. В. Луначарского, появившаяся в 1929 году и не случайно названная «Русский революционный фильм», сыграла важную роль в пропаганде советского киноискусства за рубежом.

Большой интерес представляет в этой статье пересказ суждений В. И. Ленина о роли и значении кино, данный в несколько более развернутой, по сравнению с другими публикациями автора, редакции.

Н. Дымшиц

А. В. Луначарский

Русский революционный фильм

Война и февральская революция 1917 года нанесли смертельный удар весьма посредственному киноискусству царской России. Гражданская война и голод уничтожили его почти полностью. Кинопродукция первых послереволюционных лет не заслуживает, в сущности, упоминания. Ввоз фильмов из-за границы был почти полностью прерван. Число кинематографистов сократилось в пять раз.

Лишь после русско-польской войны и ликвидации чудовищного голода в республиках нашего Союза начался — вместе с быстрым экономическим и культурным развитием — также и расцвет кинематографии.

Стал очевидным повышенный интерес зрителя к этому виду искусства. Одновременно возникли как материальная, так и духовная возможности уделять внимание искусству кино, которое проницательный и дальновидный Ленин назвал величайшей силой среди других искусств, охарактеризовав его при этом как средство культурной и революционной пропаганды, которое может стать непобедимым оружием в опытных руках.

Так постепенно развивалось наше кинопроизводство, оно крепло технически, художественно и идеологически. Примерно в 1925—1926 годах стало очевидно, что советские фильмы вызывают не меньший интерес у широкого зрителя, чем иностранные ленты.

В дальнейшем стало еще очевидно, что посещаемость советских фильмов во многом превзошла посещаемость иностранных. Нельзя не признать при этом, что новый облик нашего киноискусства не сразу был распознан как руководством, так и критикой и даже зрителем. Господствовало мнение, что новое кино находится, так сказать, в приготовительном классе и поэтому еще преждевременно говорить о каких бы то ни было его достижениях.

Молодой Эйзенштейн, захваченный новыми идеями и уже известный в качестве интересного, близкого к футуризму режиссера Рабочего театра Общества пролетарской культуры (Пролеткульт), действуя по поручению этого общества, попытался сказать новое слово в кинематографии оригинальной режиссурой фильма «Стачка», фильма, в котором не было традиционного сюжета, не было героя и героини.

Без сомнения, в этом фильме проявилось виртуозное мастерство. И тем не менее он прошел почти незамеченным. Но наиболее проницательные руководители нашего кинопроизводства приметили смелый талант Эйзенштейна. Сперва предполагалось поручить ему создание своеобразной монументальной художественной хроники, которая запечатлела бы важнейшие моменты нашей революции.

Этот план остался неосуществленным. В известной мере он воплотился в последней постановке Эйзенштейна «Десять дней, которые потрясли мир»*. Как великолепное звено этой первоначально задуманной хроники возник «Броненосец «Потемкин».

Вся революционная мощь и новая техника этого блестящего фрагмента ранее задуманной эпопеи не были у нас сразу же оценены во всей их полноте. И только резонанс, который этот фильм имел в Германии, помог нам осознать успехи нашего киноискусства.

С этого времени начинается восходящая линия нашего кинотворчества. Старые режиссеры почувствовали новую почву под ногами и создали революционные фильмы такой силы, как «Крест и маузер» (режиссер В. Гардин) или как поражающий своей художественной лапидарностью и психологической глубиной фильм Я. Протазанова «Сорок первый». На передний план вышла целая плеяда новых мастеров режиссуры, среди которых засияла такая подлинная творческая звезда, как Вс. Пудовкин.

Нельзя было не радоваться крепнущему мастерству нашей кинопродукции, быстрому овладению европейской техникой нашими операторами, напряженному вниманию наших и иностранных зрителей к новым фильмам, и, прежде всего, появлению все новых и новых превосходных произведений кинематографа («Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» Вс. Пудовкина, ряд выразительных постановок Л. Кулешова, «Крылья холопа» Ю. Тарича, «СВД» («Союз Великого Дела») — молодежного режиссерского содружества «ФЭКС», и т. д. и т. п.).

И все же нужно признать, что как наш зритель, так и наша критика, при всем их положительном отношении к новым фильмам, еще не проявили должного понимания их новаторских достижений.

Более того, в то время, как меньшинство заинтересованных в киноискусстве людей с гордостью отзывалось о достигнутом, значительная часть критики и зрителей выражала нетерпеливое недовольство и выступала с целым рядом протестов и обвинений против наших киноработников.

Надо признать, что довольно большая часть этих нападок оказывалась справедливой из-за организационных недостатков в области нашего кинодела, которые лишь постепенно были устранены руководством. К тому же протесты и критика были нередко вызваны стремлением возможно скорее изгнать с наших экранов плохие европейские и американские фильмы, которые мы, в силу их дешевизны, были вынуждены импортировать наряду с редкими, действительно хорошими иностранными фильмами. И, наконец, эти нападки вызывались желанием возможно скорее при-

---

* А. В. Луначарский приводит распространенное на Западе название фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927) (*Ред.*).

дать нашей кинематографии отчетливый художественно-агитационный характер.

Вскоре Центральный Комитет Коммунистической партии созвал большое совещание по вопросам кино*. Здесь «левые группы» осветили в необоснованно мрачных красках состояние нашей кинематографии и выдвинули в качестве важных задач развитие еженедельной хроники, антирелигиозных фильмов (эти стороны у нас и в самом деле еще слабо развиты), а также художественной кинематографии. При этом, художественный фильм должен охватить политические и революционные темы, должен отобразить новый образ жизни и поиски новых форм изображения этой жизни, он должен четко воплотить все проблемы творческого индустриального и сельскохозяйственного труда.

Нет никакого сомнения в том, что эта острая и в своей остроте несправедливая критика была тем не менее весьма полезной. Она подчеркнула в нашей кинематографии то, что составляет ее подлинную внутреннюю силу.

Совещание при Центральном Комитете Коммунистической партии во многом очистило о р г а н и з а ц и о н н у ю атмосферу в области нашего кинодела. Но и в идеологическом отношении оно привело к большей требовательности при выборе тем и к более отчетливому выражению идейных принципов нашего киноискусства.

Разумеется, при этом не обошлось и без некоторых преувеличений. Под свежим впечатлением от этой критики наши режиссеры существенно сузили выбор тем и стали слишком резко акцентировать тенденцию.

Между тем, тенденция в произведении искусства, которое естественно и без нажима стремится увлечь своего зрителя, должна быть скрыта в нем самом и органически связана с художественным целым.

Такого рода преувеличения будут, однако, очень скоро преодолены самой жизнью. Очень скоро восторжествует истина, согласно которой нашему киноискусству будет доступно все то, что творится, так сказать, на небесах и на земле, все темы прошлого, современности и будущего; станет ясно, что пролетарское своеобразие нашего киноискусства состоит не столько в специфике тематического выбора, сколько в особом освещении всевозможных сторон бесконечно разнообразной действительности.

Разумеется, нашей кинематографии уже сейчас присущи некоторые в высшей степени оригинальные черты, которые она, как я надеюсь, не только не утратит, но будет развивать в дальнейшем.

Прежде всего хорошо, что наше киноискусство не ставит своей целью служить развлечению более или менее праздных, более или менее усталых людей. Даже самые радикальные представители агитфильма никогда не выдвигают у нас требования подавления живого художественного начала в кино. В искусстве — и это само собой разумеется — художественное должно оставаться началом начал. Каждый фильм должен п р е ж д е в с е г о увлекать, волновать, приносить подлинное наслаждение. Но посредством чего? И каким образом?..

Один из известнейших американских кинодеятелей, г-н Шенк*, утверждает, что американский зритель желает «исключительно отвлечения и развлечения». Мне же всегда представляется, что сквозь такого рода предположения проглядывает незнание подлинных желаний широкого зрителя: более того — выражается намерение захлестнуть большинство зрителей волной традиционного бездумного «развлечения». Между тем, вся «развлекательная» сила искусства состоит именно в том, что оно является сконцентрированным, насквозь проникнутым действительностью, ее отражением. Тот, кто полагает, что великие страстные выдающиеся произведения гения или большого таланта не могут заинтересовать массового зрителя, что ему доступны

* 15—21 марта 1928 года состоялось 1-е Всесоюзное совещание по вопросам кино, созванное ЦК ВКП(б). На совещании были заслушены и обсуждены доклады: «Итоги строительства кино в СССР», «Общественность и кино», «Печать и кино». А. В. Луначарский был председателем комиссии Агитпропа ЦК ВКП(б) по подготовке этого совещания (*Ред.*).

* Шенк Джозеф — крупный голливудский продюсер, организатор многих кинофирм, президент компаний «Юнайтед Артист», «XX век» и других (*Ред.*).

лишь кисло-сладкие мещанские романы или (схожие с ними, как двойники) мелодрамы, тот, по моему мнению, клевещет на зрителя или, по крайней мере, на таящиеся в нем возможности. У нашего киноискусства энтузиастический и утверждающий характер, как это отмечает в своем предисловии к книге «Русский фильм»* известный берлинский критик Керр. Это искусство имеет *что сказать*. У него огромные этические и познавательные ресурсы.

Второй важной характерной особенностью нашей кинематографии является присущий нашим народам живой и гибкий реализм. Не только наши лучшие режиссеры и наши первоклассные актеры, но и самый незаметный статист из разряда так называемых типажей обладает способностью непринужденно *жить* перед камерой и с удивительной естественностью переноситься в те или иные обстоятельства,— именно это и создает ту покоряющую непосредственность, которая в большинстве случаев превосходит то, что способна дать в своих лучших достижениях европейская кинопродукция.

Советское правительство осознало великое значение кино как производства и как искусства. Им была выдвинута задача построить две большие студии, оснащенные новейшей техникой, и одна из них (в Киеве) уже построена. Точно так же будет создана большая фабрика по производству кинопленки.

В нашей кинематографии бьется живой пульс. Перед ней светлое будущее.

Перевод с немецкого
Г. Снимщиковой

* А. В. Луначарский не совсем точно указывает название книги А. Керра. Правильно: «Русское искусство фильма» (Russische Film kunst, Ernst Pollak Verlag, 1927) (*Ред.*).

Международная встреча педагогов и кинокритиков

В Москве состоялась Международная консультативная встреча по вопросам преподавания основ киноискусства в средней школе и некинематографических высших учебных заведениях, организованная Союзом кинематографистов СССР при участии Министерства просвещения СССР, Академии педагогических наук СССР, Госкино СССР, ЦК ВЛКСМ.

Участниками встречи были члены Совета по кинообразованию при СК СССР, кинокритики и киноведы, педагоги вузов, учителя средних школ РСФСР, Украины, Белоруссии, Литвы, Эстонии, специалисты по кинообразованию из Болгарии, Венгрии, ГДР, Республики Кубы, Польши, Югославии, Дании, Норвегии, Финляндии, Швейцарии, США. На встрече присутствовал представитель советской комиссии ЮНЕСКО В. Стельмах.

Консультативная встреча открылась вступительным словом секретаря Правления СК СССР А. Караганова. Основной доклад на тему «Преподавание основ киноискусства в средней школе и вузе. Методика, опыт» сделал председатель Совета по кинообразованию при Союзе кинематографистов, профессор И. Вайсфельд.

В состоявшейся затем дискуссии приняли участие члены советской делегации и зарубежные гости. Все участники единодушно констатировали важность встречи для дальнейшего развития киноообразования и киновоспитания подрастающего поколения, для подготовки квалифицированных преподавателей курса «Основы киноискусства», выразили пожелание повторять подобные совещания и продолжать международный обмен информацией по обсуждаемым вопросам, а также — программами, методическими разработками, учебными пособиями и киноматериалами.

Профессор Я. Коблевска (ПНР) высказала, в частности, мысль о необходимости координации такого обмена и назвала Советский Союз в качестве страны, которая могла бы, принимая во внимание имеющийся здесь опыт, взять на себя координирующие функции. Это предложение встретило поддержку зарубежных делегатов.

В ходе общей дискуссии высокую оценку получили достижения в области кинообразования в СССР, где основы киноискусства преподаются в качестве составной части курса литературы в школах ряда республик, и киновоспитание все шире используется в рамках внеклассной работы с учащимися средних школ Москвы, Курганской области, Орла, Воронежа и других городов. Выступавшие отмечали интересный опыт преподавания основ киноискусства в университетах и институтах Москвы, Ленинграда, Минска, Красноярска, Армавира. Участники встречи присутствовали на открытом факультативном занятии учащихся 8—10 классов средней школы № 91 г. Москвы, где занятия по кино ведут преподаватели Р. Гузман и И. Хейфец; посетили Студию детских и юношеских фильмов им. М. Горького; просмотрели любительские фильмы, созданные школьниками студии «Аистята» и студентами Института культуры.

Из зарубежных стран, накопивших значительный опыт в области кинообразования и киновоспитания, были отмечены Венгрия, Югославия и Польша. В результате многолетней работы по подготовке учителей и формированию специального фильмофонда 80 процентов средних школ ВНР охвачены обязательным преподаванием основ киноискусства. На высоком теоретическом и организационном уровне ведется преподавание основ кинематографических знаний в вузах и части школ ПНР. Широко поставлена работа по школьному и внешкольному воспитанию средствами кино и кинообразованию в Югославии. Есть интересный опыт преподавания основ киноискусства и телевидения в высших учебных заведениях ГДР, Кубы, Дании, Норвегии, США, Финляндии.

Евг. Вейцман

...и социология!

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что искусству экрана доступна особая глубина в художественном отображении важнейших процессов современной жизни. Экранный образ обладает возможностями с наибольшей полнотой воссоздать, отразить объективный и субъективный мир человека, выразить наиболее характерные черты времени. Раскрывая сущность нашего современника, кинематограф раскрывает суть общественных процессов, закономерности развития общества.

Поэтому и перед критикой в области кинематографа стоят по-особому сложные и увлекательные задачи. Так же как и кинематографист, кинокритик обращается к огромной зрительской аудитории, всегда жаждущей увидеть на экране произведение, в котором она найдет ответы на самые жгучие проблемы времени.

Не случайно в последние годы столь остро встал вопрос о методологии критического исследования. Вопрос этот — сложный, имеющий множество сторон. Среди них нам бы хотелось выделить социологический подход к произведениям киноискусства и к практике кинематографа в целом как часть более широкого аспекта, аспекта философского.

Нам уже неоднократно приходилось выступать по вопросам социологии искусства, в том числе и на страницах журнала «Искусство кино». Вновь возвращаясь к этой теме, к некоторым проблемам критики, мы должны констатировать, что последние годы подтвердили высокий удельный вес социологического анализа в киноведении. Появились исследования и статьи, которые применяют методы социологического анализа не только для изучения читательского или зрительского восприятия, но прежде всего для анализа самого произведения, для критического исследования авторской концепции в сопоставлении ее с реальными проблемами современности, для конкретного суждения критики о масштабах и социальной значимости произведений искусства, для суждения о том, в какой мере произведение отвечает требованиям четкого классового, партийного подхода к явлениям общественной жизни.

Нам при этом хотелось бы быть верно понятыми. Мы не предлагаем сводить критику к одному только социологическому анализу содержания произведения, воспринимаемого как простой слепок реальности, обходить те непростые опосредования, которые лежат между жизнью и искусством и порождают своеобразие художественной формы, художественного выражения. Мысль о том, что нельзя игнорировать процесс рождения правды художественной, отличающейся от простого подражания жизни, от грубого натурализма, мысль, которая входит в эстетический «канон» марксистской критики, близка и понятна и автору этих строк.

Речь идет о том, что в современных условиях функционирования искусства (и искусства кино в особенности) возникает потребность в комплексном подходе к произведению, и, что особенно существенно, к кинопроцессу в целом. Но при таком комплексном подходе возможно (а подчас и необходимо) выделение таких сторон явления, которые становятся предметом специального анализа, в данном случае философско-социологического.

Поэтому, вероятно, нужно начать с некоторых общих рассуждений (в порядке дискуссии) о необходимости вычленения самого предмета социологии искусства, наряду с другими науками об искусстве.

Современное развитие научного знания породило своеобразный парадокс. Один и тот же объект оказывается предметом нескольких наук, а группа объектов — предметом одной науки. Искусство изучается рядом научных дисциплин, в том числе социологией, но и со-

---

Статьей Е. Вейцмана редакция продолжает обсуждение методологических проблем советского киноведения. См. «ИК» № 1, 4, 7, 8 за этот год.

циология как общая теория во многом интегрирует данные искусствоведения.

Потребности практики вычленили социологию как особую область обществознания и одновременно соотнесли ее с другими общественными науками. При этом важно подчеркнуть, что хотя социология как наука возникла еще при капитализме, ее истинное назначение реализуется в условиях социалистического строя.

Наше общество функционирует на основе осознанных, научно организованных процессов. Социологические исследования в обществе развитого социализма — это строго научное изучение экономических, общественных и культурных преобразований, осуществляемых советским народом под руководством партии, изучение изменений в жизни классов и социальных групп, в структуре личности.

Социология искусства, в свою очередь, призвана исследовать, чем является искусство (в частности, кинематограф) в данном укладе общественных отношений, в какой мере оно выражает указанные процессы и преобразования, в какой мере художественные ценности участвуют в создании культуры и как общество, в его движении вперед, к коммунизму, влияет на развитие искусства. Искусствовед-социолог призван выяснить взаимоотношение искусства, особенно такого массового, как кино, и различных зрительских групп, ожидания, какие новые художественные явления, определяющие общественные позиции в отношении художественных ценностей, могут быть прогнозированы на более или менее отдаленное будущее.

Эти научные принципы социологического анализа были специально подчеркнуты в Постановлениях ЦК КПСС о критике и о мерах по дальнейшему развитию советского кино. Призывая к усилению роли кино в коммунистическом строительстве и в духовной жизни страны, ЦК КПСС указывал на необходимость средствами кино создавать высокоидейные художественные ценности, активно формирующие марксистско-ленинское мировоззрение, утверждающие коммунистические нравственные принципы и разоблачающие все то, что мешает нашему продвижению вперед. В свою очередь, критика — как способ анализа текущего кинопроцесса с его достоинствами и недостатками и в его соотношении с реальной действительностью — призвана раскрывать и оценивать отображение в различных видах кинематографа процесса коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторических успехов в социалистическом преобразовании мира.

Поскольку социология искусства изучает его функционирование в конкретной жизненной среде, необходимо, по нашему мнению, обратить внимание на сближение искусства и философии, как на особенность духовного развития нашего времени.

Некоторые называют эту особенность расплывчатым словом «интеллектуализация», подразумевая под этим наполнение содержания произведений философской проблематикой, известную усложненность (если не сказать «изощренность») форм или же простую иллюстрацию философских концепций художественными средствами.

В действительности же перед нами — сложный диалектический процесс, затрагивающий саму суть, саму специфику искусства и философии как форм общественного сознания. Речь идет о глубинных закономерностях развития искусства и общественной мысли, о тенденции, корни которой в самом процессе познания, в особенностях отражения всей многообразной природной и социальной действительности в формах искусства.

Выход философии в сферу искусства, использование философией художественности, как способа донесения до читателей своих ценностей, конечно, не новы. Достаточно вспомнить Дидро, Вольтера или Чернышевского. И поистине всем великим творениям искусства, начиная от Шекспира до Толстого и Достоевского или более близких нам по времени Томаса Манна и Бертольта Брехта, свойственны глубина и содержательность философских концепций.

И, однако, современность породила особые

формы взаимопроникновения философии и искусства.

Мысль художника не изолирована от эволюции научных представлений. Художественное познание включено в движение человеческого мышления как такового. Поэтому в наше время оно не может не испытывать на себе влияния приемов и методов научной, логической и философской мысли, порожденных революцией в науке и технике и бурными общественными процессами века.

Характер, специфичность и возможности художественного познания непрерывно меняются, эволюционируют. Многие указывают в этой связи на известную «рационализацию» художественного творчества. Одни — со знаком плюс, для других — это чуть ли не кощунство. И тем не менее это указание в общем справедливо, хотя, конечно, речь не идет о простом возврате к рационализму XVII—XVIII веков.

Речь идет о том, что в век кибернетики, математической логики и теории информации освоение действительности мыслью усложнено и детализировано. Ко все более тонким инструментам анализа прибегает человеческий разум, проникая в структуры бытия, ко все более сложным ступеням синтеза восходит он, создавая обобщения предельной широты.

Само понимание реальных связей в мире стало иным: в науке большое место заняли так называемые неклассические исследования статистических связей, вероятностных закономерностей, лежащих в основе массовых явлений. Изучение случайных и не связанных, на первый взгляд, элементов приводит к познанию сложных и многомерных процессов, дающих картину целого.

С другой стороны, интенсификация и интеллектуализация трудовых процессов меняют характер социальных связей, обостряют нравственные альтернативы, вносят существенные коррективы в человеческие отношения.

Мы обратили внимание лишь на некоторые из многих факторов, которые, по нашему мнению, расширяют сам предмет художественного изображения и обогащают эстетические представления. Значительно расширяется и ассоциативная база для восприятия искусства; вместе с нею раздвигаются границы логической сферы восприятия материала действительности.

В свою очередь, это не может не сказаться на развитии художественных средств: на драматургической композиции, на степени условности и на специфических приемах (монтаж, движение камеры и т. д.), которые мы обозначаем как «язык кино».

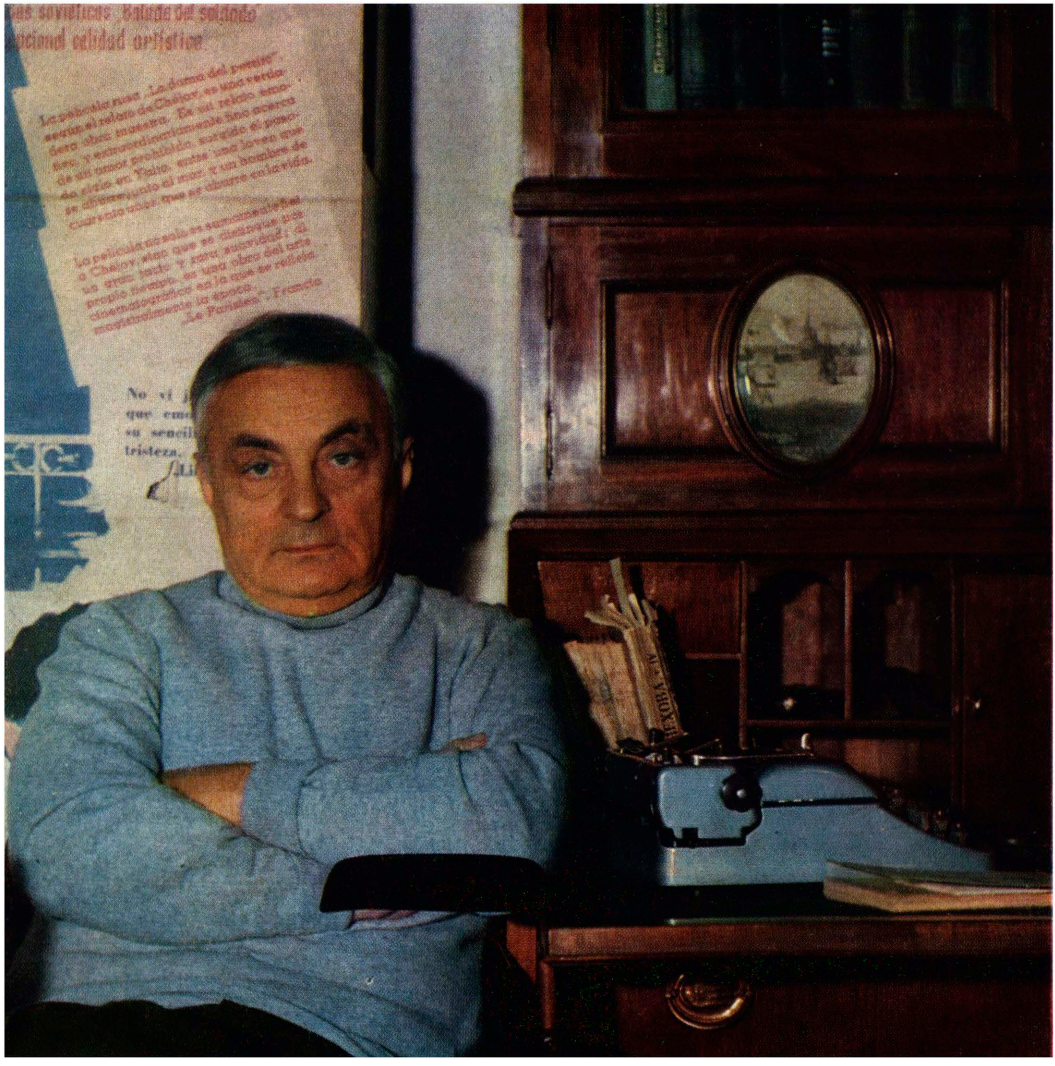
И в литературе и в кинематографе мы улавливаем тенденции к некой «многоэтажности», многомерности, если хотите, к «статистической драматургии». Все чаще встречаются художественные построения, где обнаруживается небывало пристальный интерес к деталям, локальным внутренним конфликтам, к тому, что можно назвать микроструктурами, микроконфликтами, соотношение которых раскрывается, однако, лишь в композиции целого. Именно *соотношение*, а не деталь, не факт, взятые сами по себе.

Андре Базен, провозгласивший в свое время эстетику «чистого» документализма, эстетику факта, взятого самоценно и потому уже, якобы, являющегося правдой, не учел как раз этого обстоятельства, этой диалектики «статистической драматургии», когда микроструктура автономна и, одновременно, неавтономна.

Если на «нижнем этаже», на уровне отдельных элементов степень преображения художником реального мира еще не столь велика; если нам кажется, что художник в произведении как бы «отошел в сторону» и на экране мы видим «непринужденное» течение жизни, то произведение *как целое* («высший этаж») вырастает в сложное сцепление, раскрывающее свой концептуальный характер, суть *авторского* постижения жизни.

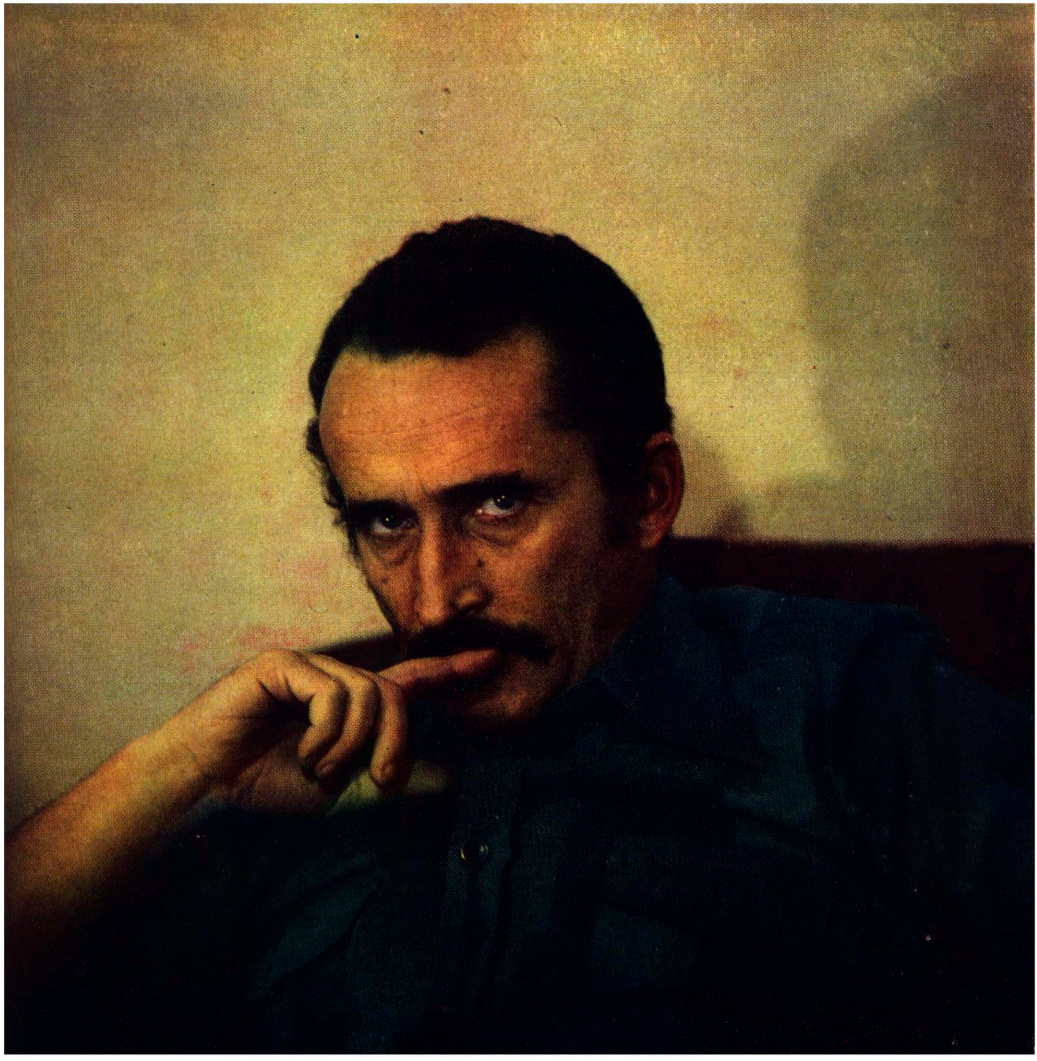
Вместе с тем микроструктуры — это не только микросюжеты. Это — структуры на уровне внутреннего мира личности, с акцентом на исследование процессов сознания или даже подсознания; это сфера мотивов, лежащих в основе поступков. Мы встречаемся

Роман Кармен



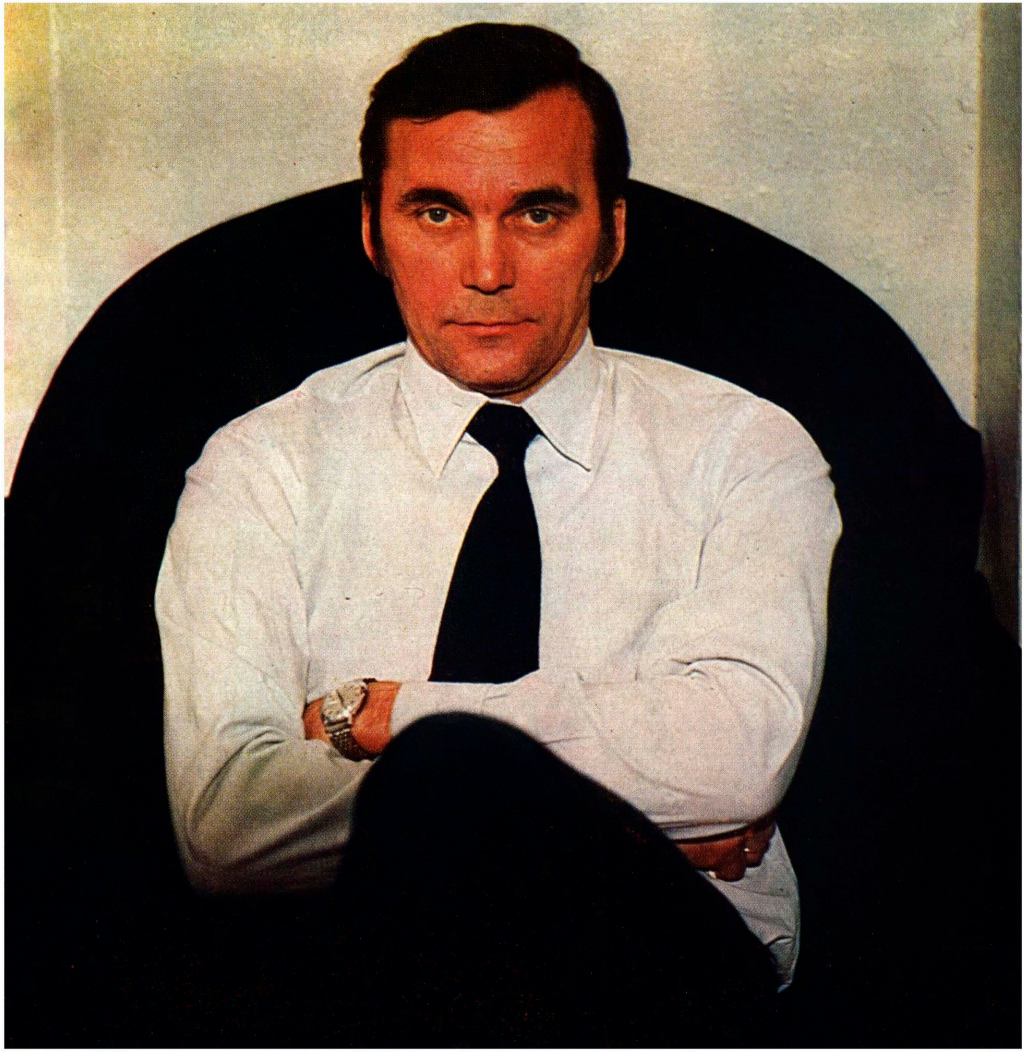
Иосиф Хейфиц

Портретная галерея «ИК». В. Нисанов



Витаутас Жалакявичус

Портретная галерея «ИК». В. Плотников



Элем Климов

с композиционными построениями, представляющими собою своеобразное решение «психологических задач», заданных автором зрителю. Однако в искусстве социалистического реализма «психологизм» никогда не выступает как самоцель. Он связан с огромным интересом к социальным проблемам. Реалистическое искусство постоянно вырабатывает новые методы и формы социального анализа.

Возникает своеобразная художественная социология. Социологическое знание — как знание социальных динамических общественных структур, как знание межличностных групповых связей, как теория формальных и неформальных коллективов и групп — становится предметом художественного постижения. Отсюда — интерес к «прямому» кино, к публицистике, документализму, кинонаблюдению и т. д.

Конечно, художественное творчество, в отличие от социологии и философии, открывает нам непосредственное многообразие человеческого бытия. И в этом причина того, что художник постигает человеческие отношения в некотором смысле глубже, чем научный исследователь, ибо в искусстве действуют в значительно большей степени законы воображения, законы образной логики, которые дают возможность охватить бóльшую сумму признаков в их целостности.

Художественный анализ идет по пути углубления историзма, стремится охватить не просто временны́е интервалы, но саму динамику времени. Все это можно суммировать как стремление извлечь из материала действительности максимально обобщенную сущность.

●

Но не только движение научного познания оказывает воздействие на искусство. В ходе девятой пятилетки решается поставленная XXIV съездом партии задача: органически соединить современные достижения НТР с преимуществами развитого социалистического общества во всех сферах общественной жизни. Совершенствование социальной структуры общества, рост его культуры и образования, формирование нового облика рабочих, колхозников, интеллигентов — все это непременные черты общественного и научно-технического развития современности.

Говоря об общественной функции искусства в наше время, нельзя не учитывать и ряд глобальных явлений. Это, прежде всего, необычайное обострение идеологической борьбы на мировом экране. Советские художники разных поколений противопоставляют литературе и искусству отчуждения, распада личности — литературу и искусство глубоких человеческих связей; аутсайдеру, изгою, гибнущему под давящим прессом стандартов буржуазной цивилизации или персонажу-конформисту и «супермену» мы противопоставляем нового человека, героя, привлекающего цельностью характера, обаянием, преданностью коммунистическим идеалам.

Искусство современного общества есть отражение современных общественных структур. Социология киноискусства значительно расширяет традиционное киноведение, ибо исследователь здесь неизбежно сталкивается с рядом явлений, существенно важных в контексте проблем общесоциологического и общекультурного порядка. И эти проблемы — в первую очередь, идеологические. Не случайно теоретики антикоммунизма упорно пытаются оторвать искусство нашего общества от самого социалистического общества. Нельзя не согласиться с В. Баскаковым, писавшим, что «стратегия теоретиков искусства антикоммунистической ориентации состоит в том, чтобы разорвать связи, объединяющие творчество основоположников советского кино с современным этапом нашей культуры» (разрядка моя.— *Е. В.*), и что буржуазные и ревизионистские критики «призывают к отказу от характера, образа, отказу от художественного познания действительности»*.

Наконец, искусство XX века приобрело новые массовые формы. Оно активно участвует и в борьбе идей и в борьбе политической,

* В. Баскаков. Время крупным планом,— «Правда», 24 декабря 1974 г.

привлекая к этой борьбе широчайшие общественные слои.

В свое время академик Н. Конрад обратил внимание на принципиально иную, чем раньше, степень участия современных, особенно советских, людей «в духовной жизни человечества». «Это участие,— писал он,— в настоящее время в высшей степени интенсифицируется особым явлением, возникшим в жизни человечества именно в последние десятилетия. Это явление — массовая культурная коммуникация (разрядка моя.— *Е. В.*)... Новое в настоящем случае заключается не в самом факте культурной коммуникации, а в ее грандиозных масштабах, охватывающих уже не отдельные слои общества, а его массы, практически — все общество целиком»*.

Если при этом иметь в виду социальную и политическую значимость этих коммуникаций в наше время — значимость глубоко различную в мире социалистическом по сравнению с миром буржуазным,— станет ясным еще один аргумент в пользу социологического подхода к искусству.

Известно, что появление «массовых» искусств, в которых немалую роль играет тиражирование, вытесняющее «оригинал», уникальный экземпляр,— одна из специфических черт современной культуры. В век техники, в тесном союзе с ней появились искусства, в которых оригинал в строгом смысле отсутствует. Несомненно, условия для массового распространения искусства созданы самим развитием цивилизации. Но этот процесс противоречив, ибо, способствуя широким возможностям присвоения зрителем, читателем произведений, доставляющих эстетическое наслаждение, он приводит к известному изменению сути и характера самого этого эстетического наслаждения, к его девальвации.

Искусство, как известно, всегда стремилось к «общению» не только между художником и зрителем, но и между самими зрителями, к некой людской «соборности». Современная «массовая» культура в буржуазном обществе, хотя и привлекает к себе миллионы, тем не менее не достигает их общности.

Решающим обстоятельством оказываются социальные условия, в которых функционирует искусство, историческая роль народных масс. И если в условиях социализма практика функционирования искусства определяется ленинским учением о сближении искусства и народа, задачами широкого эстетического воспитания масс, то буржуазная «массовая культура» призвана, наоборот, разобщать людей и, используя многочисленные средства коммуникаций, скорее манипулировать умами, в нужном властвующей элите направлении, чем доставлять эстетическое наслаждение. Все сказанное в особой степени относится к кинематографу.

В данных заметках мы не ставили задачу анализировать феномен «массовой культуры». Этому посвящен ряд советских и зарубежных исследований. Мы хотим лишь подчеркнуть, что как раз это одна из тех проблем, подойти к которой вне социологического анализа невозможно.

Сошлемся на переведенную у нас книгу профессора Страсбургского университета А. Моля «Социодинамика культуры»*. В этой книге, далеко не все положения которой приемлемы для марксистско-ленинской концепции культуры, все же в известной мере объективно прослежены пути функционирования культуры, искусства (в том числе кинематографа) в современном буржуазном обществе. Моль подходит к искусству как исследователь-социолог, пытается выработать аппарат количественных оценок явлений культуры. Рассматривая культуру современного западного мира, он определяет ее как «мозаичную» в отличие от классической «гуманитарной». Последняя существует в Европе с времен Возрождения. Она пронизывала собою весь духовный мир как общества, так и индивида, была цельной и единой в своих компонентах и представляла некую иерархию ценностей, упорядоченных идей, общих признаков, с ко-

---

* Н. Конрад. Октябрь и филологические науки.— «Новый мир», 1971, № 1, стр. 217.

* А. Моль. Социодинамика культуры. М., «Прогресс», 1973.

торыми соотносились любые новые знания или художественные творения. Гуманитарная культура была «филологической культурой», культурой слов прежде всего. Слово — это сама жизнь, говорил Томас Манн. В настоящее время, утверждает Моль, структура мышления претерпела в буржуазном обществе глубокие изменения. В оснащении ума современного человека гораздо большую роль играет то, что он услышит по радио, увидит в кино или по телевидению, прочтет в газете по дороге на работу или узнает из разговоров с сослуживцами и соседями. Свои «ключевые понятия» — идеи, позволяющие привести впечатления к единому знаменателю, современный человек вырабатывает, по мнению Моля, чаще всего случайно. Эти «случайные знания» образуют сложную войлокообразную плотную сеть того, что Моль и называет «мозаичной культурой». Индивидуум как бы погружается в поток разрозненных, в принципе никак иерархически не упорядоченных сообщений. Он знает понемногу обо всем на свете, но структурность его мышления крайне зыбка и не оформлена.

Согласно Молю, кинематограф представляет собою один из циклов «мозаичной» культуры, включающий в себя м а л ы й к р у г: оригинальные идеи, случайные факторы, продюсер — фильм — распространение для «элиты» (критика, избранная аудитория) — обратное влияние на возникновение новых идей; и б о л ь ш о й (главный) круг: «массовый контур», охватывающий публику и сулящий большие доходы, что́ оказывает главное влияние на политику кинопроизводства.

Однако, хотя Моль и ссылается на экономическую теорию Маркса, его подход к функционированию искусства на Западе страдает односторонностью, преодолеть которую призваны социологи-марксисты, особенно когда речь идет о нашей критике зарубежного кинопроцесса и отдельных произведений. Здесь мы должны исходить из ленинской концепции двух культур. Нельзя забывать, что современная культура буржуазного общества — не едина. Элементы социалистической культуры, демократическая культура буржуазного Запада вряд ли подойдут под понятия «мозаичной». Наоборот, эта передовая культура несет в себе как раз те традиции гуманистической культуры, которые Моль считает исчерпанными. Об этой закономерности в развитии художественной культуры на Западе нельзя забывать, особенно когда мы обращаемся к ряду явлений кинематографа, стоящего на позициях реализма и прогресса.

Но продукция «массовой культуры» в буржуазном обществе действительно несет на себе черты «мозаичности»; на многие явления буржуазного западного кино оказывают влияние штампы модных философских систем, причем часто в обрывочной, фрагментарной форме. Однако критическое рассмотрение ряда значительных произведений крупных мастеров-реалистов европейского и американского кинематографа показывает их гуманистический, антибуржуазный характер, хотя порою — и непоследовательность их позиций, что также может быть объяснено отсутствием цельности и последовательности мировоззренческих философских позиций.

●

В последние годы много написано о так называемом «политическом» кино. Этот термин по-разному понимается и трактуется, хотя нельзя забывать, что политическое кино (понятие социологическое, а не эстетическое) давно уже стало нормой советского искусства.

Примерно за последние десять — пятнадцать лет в нашем кинематографе, несомненно, сформировалось новое течение, развивающее традиции кинематографа 30—40-х годов в изменившихся условиях строительства коммунизма. Мы бы определили его как с о ц и а л ь н о - п с и х о л о г и ч е с к о е н а п р а в л е н и е, сближая образцы такого кино с развитием социальной психологии как науки. Это направление — не исключающее никоим образом другие — исследует средствами экрана новые взаимоотношения героя и социальной группы, общественной среды в целом.

Характерно, что этому направлению при-

вержены как представители старшего, так и молодого поколения, глубоко разные в художественном плане. Драматургия Евгения Габриловича и Анатолия Гребнева, фильмы Юлия Райзмана, Сергея Герасимова и Ларисы Шепитько, Отара Иоселиани или Глеба Панфилова могут служить примером того, что мы имеем в виду.

Характерно, что точные наблюдения, блестящая галерея «частностей», делающих открытие мира предельно достоверным, соединяются здесь с широтой, с общезначимыми выводами, уводящими далеко за рамки экрана.

Не претендуя на подробный анализ всего явления в целом, мы бы хотели в подтверждение сказанного обратить внимание на последние работы Сергея Герасимова. Его фильмы «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», снятые один за другим по собственным сценариям,— представляют собою как бы художественную историю 60-х годов нашего века. Дела и люди этого десятилетия нашли отражение в самой драматургии этих фильмов, являющей, на наш взгляд, яркий образец многомерного построения. Они густо населены персонажами, представляющими собою реальные типы времени. Причем, как правило, личность героя у Герасимова неразрывно слита с его профессией — черта, весьма важная для человека наших дней. Рабочие, врачи, журналисты, строители, художники, актеры, писатели, ученые, юноши и девушки, лишь всматривающиеся в жизнь, выбирающие свой путь,— все они находят свое место в различных микроструктурах, из которых вырастает обобщение. Срез общественных слоев, подробности быта и работы дают в результате некое единство, социальную картину общества в целом.

Фильмы Герасимова могут дать богатую пищу для социального психолога. Это происходит еще и потому, что организация материала у него — результат исследования реальных процессов методами, близкими к тем, к которым прибегает социолог: наблюдения, их четкий анализ, строгие выводы, чуть ли не анкетный опрос героев (вспомним монологи Лены из «У озера», многие интервью, включенные в структуру этого фильма), использование документального материала, подчинение художественного вымысла логике социологического исследования проблемы и, наконец, соответствие сюжета свободному («романному») течению жизни.

Конечно, Герасимов — социолог и психолог — нигде не заглушает в себе художника. Прекрасно зная материал, он всегда пытается выразить некоторую важную для него общую идею, воплощенную эстетически. Идея «У озера» — не в очищении вод Байкала, а «Любить человека» — не в строительстве уникальных комплексов на Севере. Идеи, или, если хотите, общая идея всех названных фильмов — художественно-нравственная: идея доверия к человеку, к творчеству человеческого духа, идея духовной общности советских людей.

Здесь мы имеем дело, очевидно, с одной из главных потребностей века, питаемой своими объективными причинами: потребность общения и потребность исповеди.

Мы уже говорили о том, что функция «общения» — одна из главных в подлинном искусстве. Мы указывали, что «общение» в связи с каким-то художественным предметом сегодня не так-то просто.

Дело в том, что в век научно-технического прогресса весьма усложняются людские взаимоотношения. С одной стороны, прогресс обогащает личность знаниями, с другой же—массовое технизирование средств общения обедняет личные контакты, исключает ту неторопливую беседу, когда возникает желание высказаться, поделиться, услышать, почувствовать эмоциональный отклик.

Социальные психологи отмечают противоречие, связанное с НТР: увеличение знаний делает наше восприятие тоньше, эмоциональнее, острее. Естественно, при этом возрастает и потребность полнее выразить свое «я». Вот это-то стремление к активному самовыражению приходит в столкновение с порожденной той же НТР «герметизацией чувств», сдержанностью, отказом от бурных проявлений эмоций. С одной стороны — потребность лич-

ности быть понятой во всей сложности своей индивидуальности, с другой — ставшая уже привычной способность говорить по преимуществу о делах, не давая воли чувствам.

Вероятно, в наш век науки искусство, действительно, берет на себя огромную задачу социально-психологического характера: задачу обогащения духовных контактов, и тем самым обогащения личности эмоциями, культурой чувств.

Может быть, поэтому возник у Герасимова эпизод чтения стихов Блока героиней фильма «У озера», на первый взгляд кажущийся вставным, а на самом деле — чуть ли не центральный, к которому сходятся разнообразные пласты повествования.

Любопытно, что Сергей Герасимов после своих четырех фильмов 60-х годов обратился к, казалось бы, противоположной для него драматургии А. Володина и снял фильм «Дочки-матери», где в другом ракурсе возникала, однако, та же проблема общения: фильм показал, что может произойти, если линии человеческих связей, однажды соприкоснувшись, расходятся, что может произойти, если даже человеческая чуткость окажется не в состоянии преодолеть некоторую «неконтактность». Художник вскрыл глубокий драматический конфликт, имеющий свою социально-психологическую подоплеку и связанный с социально-психологическими характеристиками героев.

Фильмы Сергея Герасимова не стоят, естественно, особняком. Когда мы говорили выше о направлении, мы имели в виду и картины, снятые в совершенно иной художественной манере, но имеющие значение социально-психологических исследований современной тематики и современных характеров. Главное, что объединяет подобные произведения,— понятие новых жизненных пластов или попытка заново подойти к проблемам, казалось бы, решенным — в противоположность произведениям, характеризующимся мнимой «актуальностью» темы, под прикрытием которой на самом деле обнаруживается только банальность.

В истории нашего кинематографа не случайным явилось пристрастие тех или иных мастеров к определенным темам, продолжение из фильма в фильм анализа определенных социальных групп, определенных коллизий. Так, первые фильмы Марлена Хуциева открыли нам целый пласт «молодежной» городской культуры. Фильмы Василия Шукшина — проблемы сибирского села. Но когда мы вспоминаем этого замечательного художника с его лебединой песнью — «Калиной красной», нам становится ясно и другое: какой огромный континент он открыл в нашем искусстве и насколько узки мерки, в которые иногда пытаются заключить его творчество. Какие тонкие конфликты, какие характеры он обнаружил! И хотя чаще делал он это на материале деревни, значение его социально-психологических открытий оказалось шире того, что принято называть «деревенской темой».

●

Не случайно, надо полагать, появились и фильмы, где в роли «ведущих» персонажей, через которые как бы раскрывается суть социально-психологической проблемы, выступают женщины. Появление на экране интересных женских характеров—свидетельство того нового места в обществе, которое заняли в нем советские женщины. Доктор Калинникова (хотя прообразом ее был хирург-мужчина) в фильме (в общем-то не очень высокого класса) «Каждый день доктора Калинниковой» в исполнении Ии Саввиной стала открытием нового социального характера, как и директор текстильной фабрики («Старые стены») в исполнении Людмилы Гурченко, с ее сложными взаимоотношениями с главным инженером и непростыми перипетиями личной жизни. И здесь мы обнаруживаем точный анализ вполне реальных жизненных ситуаций и проблем. В этом же плане интересен фильм «Здравствуй и прощай», где артистка Л. Зайцева создала новый во многих отношениях образ женщины-колхозницы, столкнувшейся с мужской инфантильностью и решившейся на самостоятельные шаги; и хотя образ, как и весь фильм, решен в клю-

че комедийном, перед нами тот нечастый случай, когда жанр комедии не облегчает, а наоборот, усложняет социальную задачу, выдвинутую в нем на суд зрителей.

●

Говоря о социально-психологическом направлении, нельзя обойти еще одну тему в нашей критической литературе. Предметом многих критических статей, обзоров, дискуссий в последнее время стал анализ произведений, посвященных так называемым «деловым людям».

Открытие «делового человека», бесспорно, явилось следствием возрастания роли субъективного фактора в нашем обществе. Однако субъективный фактор, рост сознания и его обратного воздействия на бытие, рост творческой активности не есть нечто однозначное и прямолинейное. Достоинства могут превратиться в свою противоположность. И тогда творческая активность, умение смело решать сложные производственные и общественно-политические задачи перерастают в «волевое решение», «волевое планирование»; сложная система управления, рожденная экономической реформой, перерастает в диктат руководителя; рациональный выбор становится сухим рационализмом, оборачивается игнорированием человеческих отношений в производственном, общественном коллективе.

На примере «делового человека» можно проследить некоторые особенности и нашего кинопроцесса и нашей кинокритики. В спорах о положительных или отрицательных чертах многих подобных героев отразились противоречивые стороны самих этих персонажей.

Спорят о том, «положительный» или «не совсем положительный» Чешков, и что лучше — фильм о нем или пьеса И. Дворецкого, фильм «Самый жаркий месяц» или пьеса «Сталевары» (в различных интерпретациях). Памятна дискуссия в «Искусстве кино» и о председателе Семене Боброве. С одной стороны, фильм В. Черных и А. Сахарова «Человек на своем месте» вызвал резкие нападки такого знатока сельской действительности, как Г. Радов. С другой стороны, о Боброве говорили как об открытии нового социального типа, подчеркивали в нем черты нового человека, говорили, что картина выдвинула активно действующего героя современности. Критик В. Дьяченко даже назвал этот фильм «пионерским».

Конечно, герои И. Дворецкого, А. Гребнева, В. Черных, Г. Бокарева и других драматургов, а также режиссеров, воплотивших их на экране, воплотивших по-разному и с разной силой художественной выразительности — В. Соколова, В. Трегубовича, А. Сахарова, Ю. Карасика,— должны стать объектом серьезного социологического анализа. Но нельзя забывать, что после «пионерных» картин пошли фильмы, где образы советских «менеджеров» в промышленности и сельском хозяйстве штамповались в соответствии с жесткими параметрами уже открытых характеров.

И вот те же В. Черных и А. Сахаров делают фильм о «сильной личности», о «лидере группы» — «С весельем и отвагой», который, вопреки намерениям авторов, воспринимается почти как пародия.

Говоря об открытии современного героя, рожденного НТР, подлинного человека дела, хочется отметить еще одно обстоятельство. В сегодняшних спорах забывают порою о том, что подлинными первооткрывателями на уровне высокого художественно-социального анализа были авторы фильмов, появившихся задолго до названных. Они разглядели — тонко и глубоко — те новые черты героя, которые возникли в период развитого социализма и показали их прогрессивные черты. Нельзя забывать, что «пионерными» в этом смысле были Бахирев из «Битвы в пути», Губанов из «Твоего современника». Открытием в этих фильмах был не только социальный тип, но коллизии, возникшие вокруг него. Василий Шукшин в фильме «У озера» создал объемный, непростой и глубоко типичный образ современного руководителя. Его Черных не поддается однозначной оценке. «Деловой» ли он человек? Обычно тип «делового человека» отличается прямолинейностью, уверенностью в правильности своих решений. Пе-

ред героем же Шукшина больше вопросов, чем ответов. Как умело подчеркнута в нем не только деловитость, но и духовность, интеллигентность!

Мы вспомнили эти фильмы и тему «деловых людей» (естественно, ни в коей мере не ставя здесь задачу рецензирования, тем более что все они уже имели свою «прессу») потому, что они как бы сами напрашиваются на социологический анализ.

На страницах «Искусства кино» в свое время прошла важная дискуссия, близкая к этой теме: «Кино и НТР». Тогда были поставлены вопросы: какова роль кино в НТР, несет ли оно свою исследовательскую службу в обществе наряду с наукой, каково место социологии в кино? Особенно хочется поддержать мысли, высказанные тогда Г. Бровманом и М. Колесниковым, их убеждение, что социологическое содержание в искусстве выступает сквозь призму нравственных критериев. Именно с этих позиций Г. Бровман справедливо развенчивал тенденцию к идеалу homo faber (делового человека). Не просто человек дела, но и человек высокой нравственности, знания, творчества,— так, по мнению критика, стоит проблема в нашем обществе и в нашем искусстве.

Впрочем, сейчас, по прошествии времени, приходится констатировать, что особенно большого развития тема «деловых людей» в нашем кино не получила. Постепенно представления о «деловых людях» сместились, и начались поиски более глубоких проявлений социальных и технических преобразований в нашем обществе.

И вот тогда на экран вышел бригадир Потапов, заявивший во время заседания партийного бюро, рассматривающего «форсмажорный» случай — отказ бригады от премиальных: «У нас в бригаде произошла научно-техническая революция». (Фраза, ставшая уже афоризмом.) А революция эта заключалась в простой и естественной для нашего общества вещи: рабочие в своем коллективе (подчеркиваю — в коллективе!) поняли, что трезвый деловой расчет, умение организовать трудовой процесс «по науке» принесет им, а вместе с ними всему строительному тресту, будущему комбинату и, наконец, стране — гораздо большую пользу, чем премия, от которой они отказались. Появление на экране фильма А. Гельмана и С. Микаэляна «Премия» — далеко не случайно. Здесь тенденция социально-психологического анализа проявилась с особенной полнотой. Социологическое исследование коллектива в этом фильме может поспорить по своей научной точности и содержательности с исследованиями, проводимыми специалистами-социологами. Социальные и научно-технические проблемы рабочего коллектива вскрыты здесь с такой наглядностью и убедительной полнотой, какой нечасто достигают ученые. Следует обратить внимание и на то, что ситуация, раскрытая локально и конкретно, порождает в сознании зрителей важные выводы и обобщения, перерастающие рамки данного производственного контакта.

Конечно, фильм вырос не на необработанной почве. С одной стороны, это естественный итог поисков «делового человека», о которых упоминается выше. С другой стороны, это как бы и спор с таким типом героя, перемещение акцента в сторону коллектива. Новые черты рабочего, новые взаимоотношения в коллективе уже бывали предметом художественно-социального анализа. Вспомним хотя бы фильм «Ночная смена», снятый на той же студии «Ленфильм». Но если там нам был представлен коллектив, который оказался расколотым перед лицом циничной ориентации руководства — только на получаемые рубли, а за правду боролся один «положительный» руководитель-диспетчер, то в фильме «Премия» мы видим уже иной коллектив, иные отношения внутри него, иную коллизию, выразившуюся не в однозначном, а в весьма многоплановом противоборстве сторон, участников конфликта.

Острота столкновения, естественно, породила драматургию для данного случая новую, а для искусства — классически древнюю: драматургию единства места, времени, действия! Ненужными оказались описательные приемы, отступления, временные сдвиги.

К сущности проблемы авторы привели нас прямым и кратчайшим путем. И не прогадали. Что лишний раз подтверждает высказанную выше мысль о тяготении современного искусства к извлечению из материала действительности максимально обобщенной сущности разными путями, к ней ведущими.

●

Нам представляется, что литературно-художественная критика, и, в частности, кинокритика должна иметь свои особые связи с социологией искусства.

Ведь критика выполняет своеобразную роль непосредственного посредника между художником, с одной стороны, и зрителем—с другой, между феноменом искусства — произведением — и живой, сложной, многогранной и противоречивой жизнью, в чем-то всегда более широкой и безграничной, чем этот феномен.

Иначе говоря, кто, как не критик, должен нести «социологическую службу» в искусстве? То есть видеть свою важнейшую и первостепенную задачу в анализе и оценке общественного функционирования произведений искусства?

В работе критика непременно возникает «дистанция общения» с художником, с одной стороны, и зрителем—с другой. Это непременные адресаты критики, хотя адресаты разные а, следовательно, и дистанция — разная.

Отсюда вытекают и разнообразные критические жанры, та критическая палитра, которой пользоваться умело дано далеко не каждому. Короткая газетная рецензия — быстрый отклик на только что вышедший фильм, отклик, обращенный к самой широкой читательской аудитории; нечасто встречающийся у нас «жанр» обзоров, подводящих итоги определенного периода, где социологический акцент, соотношение явления искусства с жизнью, процесса искусства и процесса жизни особенно важны; наконец, монографические работы, оценивающие и анализирующие творчество киноактера, кинорежиссера, оператора, художника или же посвященные разным отраслям кинопроизводства (научно-популярному, например).

Положение критика диалектически сложно: он остается один на один с произведением искусства, и сам, как зритель, подвержен воздействию этого произведения. Он соприкасается с ним какими-то своими, глубоко личными гранями души, привязанностями, симпатиями и антипатиями. Но в то же время он подходит к произведению с позиций социальных, политических, идейных. Он рассматривает произведение как самостоятельный духовный микромир, живущий уже по своим законам после того, как художник его создал, и связанный тысячами нитей со всей духовной структурой того общества, к которому принадлежит критик.

Положение критика поистине чрезвычайно сложно и противоречиво. Он должен повторить в иной системе и иными средствами содержание и форму произведения.

Но и у критика есть свои, присущие только ему возможности. Глубоко проникая в жизненные процессы, он, с помощью арсенала логических доказательств, должен найти место открытию художника, его образам и картинам, в более широком контексте социальных явлений: поставить эти образы и картины в реальные соотношения с другими общественными явлениями.

И — это очень важно подчеркнуть — с явлениями, часто более знакомыми и понятными читателю, зрителю, чем те, которые открыл художник.

Вот почему критик порою на основании правдивых художнических свидетельств приходит к выводам, о которых не предполагали сами художники, но которые объективно содержались в этих свидетельствах.

В критике очень важно раскрытие мысли, подсказанной произведением или прямо извлеченной из него. Анализ того, с чем уходит зритель, что заставляет его думать и чувствовать,— не менее важен, чем оценка произведения. И если художник следует художественной логике, то критик, на наш взгляд, в первую очередь обязан

следовать логике социологического исследования, тем самым выходя за рамки субъективного подхода, стремясь к максимально всестороннему анализу. К критику должно полностью отнести известные ленинские требования: «Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвения»*.

Нельзя забывать тот, ставший уже непреложным факт, что кинематограф соединяет в себе начало глубоко массовое, народное, в прямом и непосредственном смысле этого слова, и начало научно-философское, исследовательское, познавательное. Споры вокруг кинофильмов, посвященных большим, волнующим вопросам, охватывают огромные аудитории. Вспомним хотя бы недавние полемические бои вокруг «Романса о влюбленных». Ведь это были прежде всего споры вокруг проблем жизненных, то есть социальных.

В этом заключается и сила нашего искусства и, одновременно, великая ответственность критика перед зрителем. Поэтому так актуально для кинокритика требование «сопоставимого анализа», выдвинутое еще А. Луначарским.

В этой связи встает еще один принципиальный методологический вопрос: возможно ли при критическом анализе произведения опереться на критерии, рожденные, так сказать, внутри «мира кино»? Иначе говоря: возможна ли критика, не выходящая за рамки самого произведения, оценивающая его только по законам жанра, композиции, по его имманентным чертам и свойствам?

Нет, марксистская критика отрицает принцип имманентного анализа художественного произведения, которое не может рассматриваться как автономный мир, изолированный от действительности. Конечно, критик имеет дело с конкретностью и индивидуальностью произведения, заключенными в специфическом материале — стиле, языке, технике. Причем, только через эти компоненты критик и раскрывает сущностное содержание в произведении.

Но все эти компоненты останутся необъясненными, не расшифрованными, если их не проанализировать, как отражение целого комплекса общественных связей и отношений, идейной атмосферы, личных установок автора, его формирования как художника в определенной общественной среде, наконец, формирования самого художественного замысла и цели, к которой автор стремился и которую он так или иначе осуществил. Конечно, повторим, между комплексом «вне» и компонентами «внутри» произведения существуют «посредствующие» звенья. Но «сопоставимая критика» обязательно стремится еще и к диалектическому осмыслению этих связей «вне» и «внутри». Причем, связи эти раскрываются отнюдь не во временной последовательности: сначала критик описывает все, что «вовне», а потом дает содержательный анализ мира, отраженного в произведении. Нет, сложность работы критика как раз в том, что мир произведения рассматривается как мир художественный и в то же время как модель всего социального комплекса.

Поэтому, строго говоря, разговор критика со зрителем — это большой разговор по поводу произведения с «выходом» в социальные, нравственные, психологические отношения. Только тогда возникает контакт между критиком и зрителем и только тогда он выполнит миссию посредника между этим последним и художником.

Порою зритель не удовлетворен увиденным произведением, потому что «обыденное сознание» (К. Маркс) воспринимает явления и факты привычные, лежащие на поверхности. Оно полно традиционных стереотипов, порою достаточно консервативных, чтобы самому проникнуть в глубинную сущность явлений и фактов, в художественное открытие, предложенное автором произведения.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 290.

Вот тут-то особенно велика и ответственна роль критики, обязанной помочь зрителю при восприятии произведения возвыситься над «сознанием обыденным» до уровня сознания теоретического, то есть до уровня идеологии.

Конечно, для того, чтобы критик выполнил эту задачу, он сам должен обладать мышлением поистине «широкоформатным»: владеть навыками анализа и синтеза, железной логикой доказательств, смело и безбоязненно уметь вскрывать реальные связи и противоречия жизни и, как уже было сказано, не останавливаться перед выводами, как будто бы и не содержащимися в самом произведении, но логически из него вытекающими.

Теоретическое осмысление — это осмысление с партийных позиций. Революционно-критический, классовый подход является неотъемлемой частью нашей критики, нашего анализа произведения искусства. Критика включает в себя умение вскрывать реальные противоречия жизни, умение поставить те или иные художественные открытия в цепь этих реальных противоречий. Она, естественно, включает в себя и оценку художественного открытия, меры художнического проникновения в факты и явления действительности.

Именно поэтому социологическая критика художественной критике не противостоит, они связаны друг с другом.

●

В этом контексте представляется важным поставить (подчеркнем, пока только поставить!) на обсуждение еще один назревший вопрос.

Это вопрос о том, что дает критике структурный анализ. Наш все более расширяющийся интерес к структурному анализу в сфере искусства представляется, в известной мере, оправданным. И в то же время нельзя закрывать глаза на опасность утери — под влиянием структурных методов анализа — самого предмета критики.

Напомним читателю, что структурализм как метод получил широкое распространение потому, что само понятие «структуры», применяемое исследователями, носит общенаучный характер и поэтому может быть применено при любом анализе, в том числе и при анализе явлений искусства. Под структурой обычно понимается совокупность скрытых, непосредственно не обнаруживаемых отношений между элементами системы, отношений, поддающихся ряду преобразований, при которых в них сохраняется нечто постоянное, инвариантное.

Структурализм привлекает тем, что он обещает в гуманитарных областях знания, в том числе и в литературно-художественной критике, обнаружить некую формализацию, позволяющую применить строгие дедуктивные методы. Такие структуры отвлекаются от собственных специфических свойств элементов системы (в данном случае компонентов феномена искусства), и рассмотрению подвергаются отношения между элементами и те свойства, которые зависят от положения элементов в системе. Коль скоро для изучения этих отношений удается использовать общенаучный логико-математический аппарат, в них обнаруживаются закономерности, аналогичные естественным, природным, что ведет к сближению гуманитарных наук с естествознанием.

Как известно, применение структурализма к гуманитарным дисциплинам связывают с именем французского ученого Клода Леви-Стросса, использовавшего этот метод для анализа мифов. Он рассматривал древние мифы сквозь призму языковых структурных моделей, которые выражали определенные социальные структуры первобытного строя. Затем он сравнивал мифологию с законами и логикой музыкального произведения. В первой части своего исследования «Мифологичные» — в книге «Сырое и вареное» (Париж, 1964)*, он превращал музыкальные структуры в инструмент исследования, в научную метаструктуру человеческих отношений. Музыка находится, по его мнению, «на границе двух владений» (сырого и вареного, природы и культуры). Рассмотрение мифов

* Русский перевод в книге «Семиотика и искусствомстрия». М., «Мир», 1971.

оказалось возможным в их взаимосвязи — подобно инструментальным партиям в музыкальном произведении, уподобляя их исследование изучению симфонии. Сам Леви-Стросс указывал, что такой подход правомерен только при наличии изоморфизма между системой мифов, являющейся системой лингвистического порядка, и системой музыки, которую он также считает языком. Структуралисты делают отсюда заключение, что если гуманитарные исследования, в частности эстетические, обнаружат изоморфизм систем, с которыми они имеют дело, то для них представится возможность точных измерений. При этом, правда, исследование должно быть переведено на уровень знаков, которые даже в небольшом числе могут образовывать строго упорядоченные комбинации.

Леви-Стросс определил свою методику как материалистическую, основанную на материалистической теории познания. Его исследования дали интересные результаты в узкоспециальной области антропологии и этнографии. Думается, однако, что структурализм не может заменить собою диалектико-материалистическую философию и не может рассматриваться как философский, всеобщий метод анализа высших форм человеческого творчества. Эти его претензии вызвали серьезные возражения у ряда теоретиков, в том числе у французских философов-марксистов. Кстати, сам Леви-Стросс не пытался переносить свои исследования мифов и древнейших мистерий, связанных с мифами (колдовство, шаманство, ритуальные танцы), на искусство в целом. Он указывал на особенности живописи, разных типов музыки — в их «языковой» роли,— но не применял метода структурного анализа столь широко, как это делают иные его последователи, пытающиеся обнаружить соотношение элементов в композиции разных произведений искусства, чтобы вывести некие *инвариантные схемы*, объясняющие те или иные тенденции в искусстве.

Мы позволили себе обратить внимание читателя на эту тенденцию (не привлекая внимания к разбору тех или иных выступлений на эту тему), так как, казалось бы, между поисками инвариантных схем в искусстве и социологической критикой должны быть корреляты. В самом деле, мы не случайно выше говорили о типе «делового человека». Можно было бы попытаться рассмотреть его как некую схему, некий инвариант. Ведь если бы мы смогли с помощью структурного анализа соотнести появление и повторение определенных тем, ситуаций и типов в литературе или кинематографе с появлением этих ситуаций и лиц в самой жизни, то мы бы получили ответ на вопрос о *значимости* в искусстве того, что происходит в действительности. Скажем, тот же «деловой человек» как киногерой мог быть рассмотрен в определенных соотношениях композиционных структур разных произведений и через них выразить новый этап движения нашего общества (представим себе такой анализ: от Трубникова до Боброва).

Однако структурный анализ *сам по себе* не дает ответов на подобные вопросы. На пути встает одна, казалось бы, всем нам знакомая проблема, которую мы часто имеем в виду в иных аспектах, но не в аспекте формализации и структурного анализа.

Что должно подвергаться анализу, чтобы получить результаты, выраженные формализованно? С какими произведениями критик-социолог должен иметь дело: с выдающимися произведениями, подлинно художественными, или с «потоком», где инварианты, конечно же, легко обнаружить?

Существует мнение, что для серьезного и глубокого критического анализа интересны выдающиеся — и по содержанию и по форме — произведения. Есть и другое мнение: важен анализ потока так называемых «средних» фильмов, ибо именно они дают тему для плодотворного социологического подхода.

Думается, что обе эти точки зрения неверны. И в анализе значительных работ советских (и зарубежных) кинематографистов, и в анализе того, что мы иногда незаслуженно пренебрежительно называем «потоком», важен, как было сказано, комплексный подход с точными критериями оценок как социологиче-

ского, так и художественного порядка. Ограничив себя созданием схемы, мы легко можем не заметить художественного открытия, новаторства. Структурализм может увести нас (а не приблизить) от «сопоставимого анализа», что, как мы говорили, грозит потерей предмета критики. Нельзя забывать, что именно новаторство, прорыв в новое качество раскрывает новые черты и характеры в самой жизни, то есть несет «социологическую» службу, и несет ее именно благодаря высокому художественному уровню. Затем следует, если выражаться языком музыки, «развитие темы». Тема развивается не только вглубь, но и вширь, превращаясь в «поток». Взятый сам по себе, «поток» есть несомненный слепок с распространенных в жизни явлений. Но открытие этих явлений не принадлежит создателям фильмов «потока».

Кроме того, нельзя забывать, что в своем нынешнем виде структурализм, строго говоря, занимается соотношением лишь знаковых элементов произведения или, точнее, сводит произведение к этим элементам.

●

Заканчивая эти размышления, хочется подчеркнуть, что мы ограничились лишь постановкой некоторых, по нашему мнению, важных теоретических вопросов критики.

К сожалению, мы не всегда дорожим своим богатством, тем огромным познавательным потенциалом, который дал нам кинематограф последних десятилетий. Конечно, изучение этого познавательного потенциала, процесса открытия кинематографом явлений развитого социализма, открытия новых конфликтов, новых героев, сложных взаимосвязей НТР и формирования нового человека — коллективное дело всего критического и киноведческого цеха. В то же время мы не всегда с достаточной принципиальностью указываем на поверхностное, приблизительное, одностороннее, а порою и неверное истолкование событий и фактов общественной жизни, на узость выразительных средств, на некоторую робость, мешающую подлинному социально-художественному открытию. Думается, что этот упрек, обращенный три года назад ЦК КПСС к кинематографистам, справедлив еще в известной мере и сегодня.

Но, право же, есть достаточно добротного материала для обобщений во всех видах кинематографа. Этим и призвана заниматься наша критика сегодня.

Зрелое киноискусство требует зрелой критики, способной обнаружить ключевые вопросы жизни, бороться за коммунистическую активность советского киноискусства. Кому, как не критике, стимулировать художественное исследование путей становления и функционирования развитого социализма и выявить закономерности формирования всесторонне развитой личности в связи с НТР и социальными факторами современности.

Высокое искусство критического анализа, социологический подход в его единстве с эстетическими критериями отдаст критику зрительские сердца.

Высокое и только высокое искусство критического анализа откроет и сердце художника, поможет ему расширить идейно-философский кругозор и совершенствовать мастерство.

Заняв свои, присущие ей позиции в движении нашей культуры, критика призвана раскрыть существо нынешнего этапа художественного развития и места в нем нашего киноискусства.

К. Рудницкий

Борис Бабочкин

Неизбежное предисловие

Эта статья была уже закончена и сдана в журнал, когда вдруг в жаркий июльский день в комнатах редакции как-то надрывно стали звонить один за другим все телефоны и срывающиеся, сами себе не верящие голоса заговорили о том, что жизнь Бориса Андреевича Бабочкина оборвалась. Он умер мгновенно, за рулем автомашины. Он остановился по сигналу светофора, а когда загорелся зеленый свет и другие машины устремились вперед, его машина с места не сдвинулась...

Две недели спустя мне пришлось взять свою рукопись, чтобы заняться горькой и тоскливой работой: переводить глаголы из настоящего времени в прошедшее. «Бабочкин любит» — «Бабочкин любил», «не любит» — «не любил», «стремится» — «стремился», «верит» — «верил». Кое-где приходилось вставлять и недостоверное слово «был». Оно ложилось в строку неловко и нехотя. Оно с трудом и с каким-то надсадным скрипом втискивалось в середину фразы, распирая и разламывая ее.

Так я убедился в том, что и раньше предчувствовал, что где-то в подсознании ощущал: прошедшее время — неподходящее время для Бабочкина. Его присутствие — сегодняшнее, вот теперешнее — стало для людей моего поколения обязательным и непременным. Говорить о нем «был» мне очень больно, хотя лично я знал Бориса Андреевича Бабочкина мало. А все же получилось так, что искусство Бабочкина стало фактом и моей биографии. Оно вошло в души моих сверстников как реальность нашей общей судьбы. Юноши, которые приняли на себя главную тяжесть ожесточенных сражений 1941—1945 годов, вступали в жизнь влюбленными и благодарными зрителями Бабочкина. Для всех нас Бабочкин — это Чапаев, это и романтическая легенда и, одновременно, абсолютная неотразимость живой подлинности, которую Бабочкин дал своему герою.

В духовном мире всей — буквально и точно в с е й — молодежи, четыре года сражавшейся на фронтах Великой Отечественной, облик его Чапаева занимал совершенно особое место. Не то, чтобы это был, как принято говорить, «пример для подражания», нет — и война, которая нам досталась, выглядела совсем иначе, ничуть не похоже на гражданскую, и Чапаев, конечно же, виделся неповторимым, неподражаемым. Но в пленительном обаянии его безудержной отваги, в своевольной динамике, в легкой и уверенной пластике, в дерзком и непочтительном уме, в презрении Чапаева к догме, к шаблонной мысли, в азарте и его веселой и неутомимой готовности всякую, даже вполне безнадежную ситуацию решать — и решить! — в свою пользу чувствовалась та самая вера в победу, которая и нам сопутствовала, которая не угасла и в наиболее трагические дни испытаний, выпавших на долю нашего поколения. И не одного только нашего — нескольких, по меньшей мере, поколений. Чапаев—Бабочкин был поразительно созвучен своему времени.

При всем том, «Чапаев» ведь вышел на экраны уже четыре десятилетия назад. В прошлом году праздновался 40-летний юбилей этого фильма, и Бабочкин принял участие в торжестве. Его благодарили, его поздравляли, ему восторженно аплодировали. Но до какой же степени не был он, Борис Андреевич Бабочкин, похож в те праздничные дни на умиротворенного и почтенного юбиляра, по-

жинающего вполне заслуженные лавры! Он охотно говорил о «Чапаеве» и тотчас, неожиданным и непредвиденным, но для него-то глубочайше естественным, более того, неизбежным ходом мысли переносился к Островскому или к Пушкину. «Если бы,— сказал он тогда,— судьба прибавила мне еще один срок полноценной творческой жизни, я бы весь этот срок истратил на воплощение Пушкина. Выше, труднее, желаннее нет ничего на свете!»

Судьба — не прибавила. И все же Бабочкин успел и осмелился исполнить в одном телевизионном спектакле подряд пять невероятных по трудности пушкинских монологов. Каждый из них в отдельности был бы для любого артиста величайшей мукой и величайшим свершением. Бабочкин замахнулся на все пять монологов сразу. Терпение и размеренность были не в его вкусе.

Зато в такой вот нетерпеливой устремленности вперед, в такой жажде новой, наитруднейшей работы — весь Бабочкин. Ощущение обязательности его присутствия в сегодняшнем искусстве возникало прежде всего потому, что для самого-то Бабочкина прошлое имело только один смысл: оно обязывало к новой деятельности, оно — подстегивало и подгоняло. Он начинал одновременно с Николаем Островским, Антоном Макаренко, Ильфом и Петровым, нашими кумирами 30-х годов, но совсем недавно он показался по телевидению в «Плотницких рассказах» Василия Белова, прекрасного писателя, которого мы узнали только в конце 60-х, ибо теперь он чувствовал себя современником и Белова, и Шукшина, и Аксенова. Он возвращался снова и снова к Пушкину. Островскому, Чехову и Горькому, чтобы прочесть их глазами человека 70-х годов. Его движение сквозь время осуществлялось вместе со временем. Бабочкин чутко улавливал его новые интонации.

Только что он снялся в фильме Михаила Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли» по сценарию Леонида Леонова. Картина скоро выйдет на экран, и мы с вами ее увидим. Он мечтал поставить «Чайку» Чехова и сам хотел сыграть в ней роль Дорна — этого спектакля нам уже не видать.

Нетерпеливый дух новизны поразительно и уникально сочетался у Бабочкина с мастерством виртуоза, причем каждое его появление на экране и на сцене в последние годы удивляло тем, что свидетельствовало о все возраставших и, казалось, беспредельных возможностях выразительности его искусства. Артисту было за семьдесят, но мы присутствовали при феноменальном приливе его творческих сил.

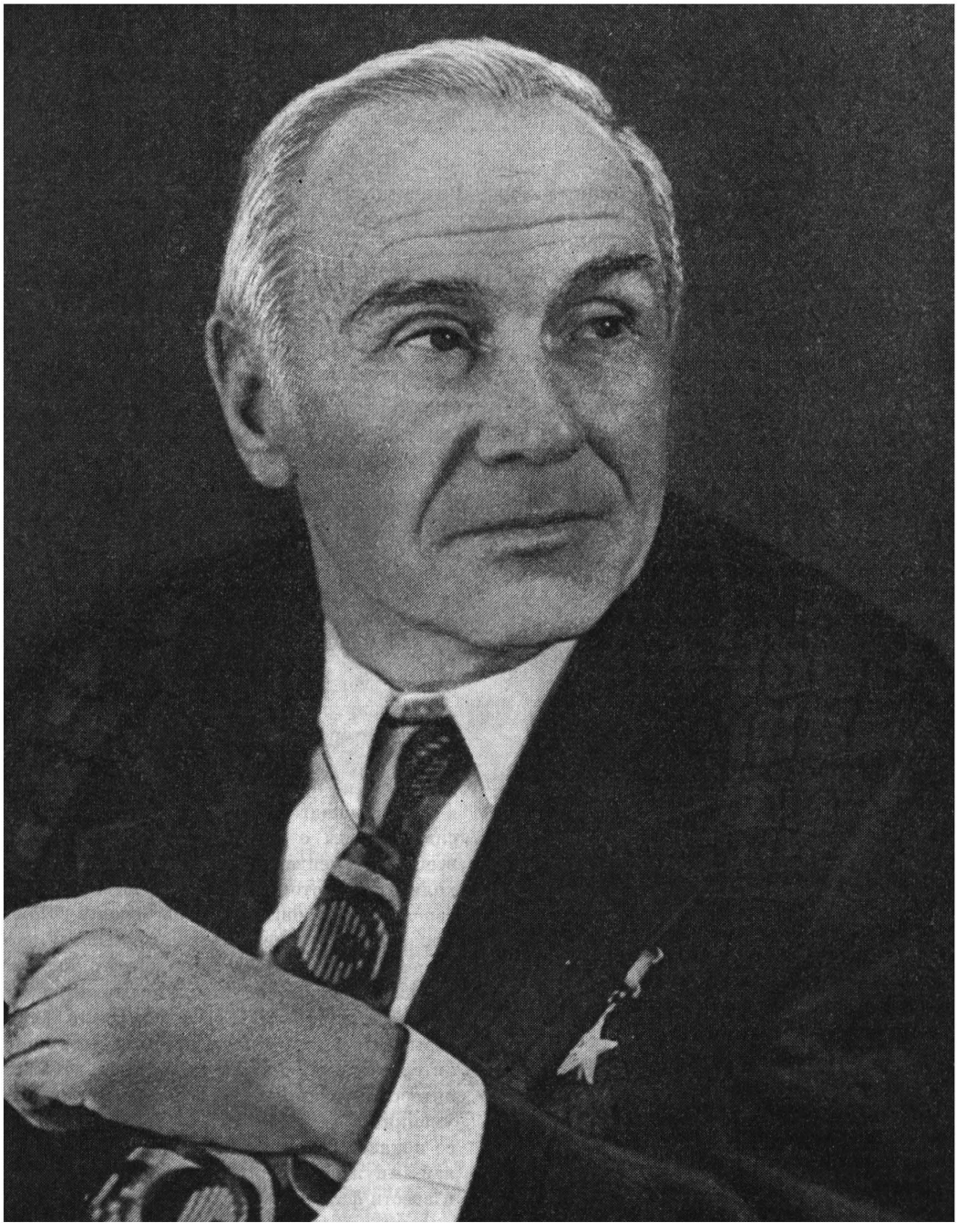
Вот почему в статье, Бабочкину посвященной, так тяжко переводить глаголы в прошедшее время. Вот почему так странно писать о нем «был».

Все же это приходится делать. Со смертью не поспоришь.

О своенравии

Когда оглядываешься в прошлое и пытаешься понять, почему так, а не иначе сложилась артистическая биография Бориса Бабочкина, сразу же бросается в глаза одна особенность, которая, как минимум, многое объясняет. Бабочкин всегда шел наперекор течению и с поразительной последовательностью выбирал для себя только трудные роли, только рискованные или неблагодарные задачи. За всю жизнь — ни одной легкой, «обреченной на успех» работы, ни одной из тех заманчивых ролей, о которых актеры в старину говорили — «ты ее только положи на суфлерскую будку, она сама себя сыграет!» Зато — явная и нескрываемая страсть к ролям с дурной театральной репутацией, к пьесам, давно признанным несценичными, к сценариям, о которых на студиях говорят, иронически разводя руками, тяжело вздыхая и сокрушенно качая головой: «Да, знаете, тяжелый случай!» В таких вот обстоятельствах Бабочкин вдруг проявлял к пьесе или к сценарию повышенный интерес. «Тяжелые случаи» в его глазах — были наиболее привлекательны.

Бабочкина считали своенравным. Вероятно, больше всего в жизни он не любил повторений. Повторять — значит быть вторым,



а может, и третьим, и четвертым, а для Бабочкина это был ненавистный удел. Не потому, что он жаждал первенства и хотел ошеломлять неожиданностями, напротив, весь его репертуар неопровержимо доказывал обратное, говорил, скорее, о равнодушии к чересчур шумным, сенсационным успехам. Его не прельщали эффекты. Чаще Бабочкин, актер или постановщик, предлагал решения внешне скромные, непритязательные, как будто даже простоватые. Ему другое всегда было важно: обнаружить и другим показать красоту, прежде никем не замеченную.

Новая роль Бабочкина обычно несла с собой как бы полное отрицание роли предыдущей. И сфера, в которой он вчера одержал победу, пусть даже труднейшую, почти невозможную, на следующий день становилась уже мало занимательна для него. Успех, добытый ценой максимальных усилий, предвещал, как правило, поворот к новой непредвиденной тематике, к новым — обязательным для Бабочкина — трудностям. Его дарование словно искало осложнений, нерешенных проблем; перед лицом этих преград Бабочкин молодел духом и устремлялся к цели с энергией, способной творить чудеса.

Его университеты

Смолоду Бабочкин, в отличие от многих своих знаменитых сверстников, оказался вне сферы притяжения самых сильных режиссерских индивидуальностей, задававших тон в нашем искусстве 20-х годов. Он не работал ни со Станиславским, ни с Немировичем-Данченко, ни с Вахтанговым, ни с Мейерхольдом, ни с Таировым, хотя, казалось бы, явившись начинающим актером в Москву в августе 1920 года, непременно должен был направить свои стопы к кому-нибудь из них. Собственно, он к Станиславскому и стремился. И хотя спектакль Первой студии «Сверчок на печи», в котором играли и Е. Вахтангов и М. Чехов, Бабочкина разочаровал, показался ему скучным, тем не менее, он поступил в студию Михаила Чехова, дабы изучить систему Станиславского. А заодно — жажда знаний была огромной и энергии хоть отбавляй! — занимался и в студии Иллариона Певцова «Молодые мастера». Из двух этих учителей он, в конечном счете, выбрал Певцова. О Михаиле Чехове Бабочкин впоследствии сказал: «Им можно было восхищаться (он и восхищался! — *К. Р.*), но учиться у него нельзя было». Вероятно, это суждение может быть оспорено: другие у Михаила Чехова учились, и не без успеха.

Существенно для нас, однако, другое: Бабочкина покорила и полонила школа Певцова, и он сперва оценил в Певцове педагога, сурового и требовательного, а затем уж — замечательного артиста. «У Певцова,— писал потом Бабочкин с характерной категоричностью,— была своя собственная, очень оригинальная и о ч е н ь в е р н а я система актерского мастерства». Воспитанник Мейерхольда, Певцов не любил таких терминов, как «перевоплощение» и «переживание», он, по словам Бабочкина, считал, что во всех ролях актер «должен прежде всего оставаться самим собой». Тем не менее, сам-то Певцов был искусным мастером перевоплощения, и его персонажи, очерченные, как правило, резко и остро, всегда несли с собой глубочайшую правду внутренней жизни. Вот почему с Певцовым интересно было работать и Станиславскому.

Певцов не признавал никакого «шаманства» в процессе подготовки роли и спектакля. Красивые фразы о вдохновении и об интуиции всегда высмеивал. Пройдя вместе с Мейерхольдом, а потом и без него, жестокие «университеты» провинциальной сцены, Певцов придавал огромное значение мастерству, даже и ремеслу (он этого опозоренного слова не боялся, ибо знал цену подлинному актерскому профессионализму). Его раздражали режиссеры, чересчур разговорчивые, угнетающие актеров эрудицией, он требовал и добивался актерской самостоятельности, инициативы, умения по-своему увидеть роль и по-своему ее показать, так, чтобы режиссер волей-неволей вынужден был принять актерское решение и ввести фигуру, актером угаданную и воплощенную, в свою партитуру спектакля.

«Чапаев». Чапаев — Б. Бабочкин, Петька — Л. Кмит

Помимо всего сказанного, Певцов обладал проницательным и едким умом подлинного художника, враждебного решениям банальным и легко предугадываемым. «Он учил играть драму без слезливости и комедию без нажима и грубости»,— вспоминал Бабочкин. Можно добавить: и научил. В данном случае натура учителя идеально соответствовала еще не осознанным, но уже складывающимся особенностям натуры его ученика, а позже и его партнера, Бориса Бабочкина.

Пройдя суровую выучку у Певцова, Бабочкин и не попытался остаться в Москве, начать с небольших ролей если не в Московском Художественном, не в Малом, не у Мейерхольда или Таирова, то хотя бы в театре бывш. Корш. Да мало ли было тогда театров в Москве! А перспективные «молодые герои» и тогда, как и теперь, шли нарасхват.

Однако Бабочкин (думаю, по совету Певцова) отправился в провинцию. Играл в Иваново-Вознесенске, в Могилеве, в Костроме, в Воронеже, в Самарканде. Только после нескольких лет интенсивнейшей и разнообразной работы, позволившей молодому артисту испробовать себя в различных ролях и в разных амплуа, стать в подлинном смысле этого слова профессионалом, он на короткий срок появился в Москве, в театре МГСПС, где, кстати сказать, сыграл после Ванина Братиш-

ку в «Шторме», а затем надолго обосновался в Ленинграде.

Когда братья Васильевы пригласили Бабочкина сниматься в заглавной роли в «Чапаеве», артист успел уже сыграть Сысоева в «Первой Конной» Вс. Вишневского, поставленной А. Д. Диким на сцене Ленинградского народного дома, Оптимистенко в «Бане» В. Маяковского, Чацкого в «Горе от ума», поставленных в Ленинградском академическом театре драмы. А вскоре после «Чапаева» играл — и с большим успехом — Хлестакова. Конечно, такой диапазон — от Чапаева до Самозванца в пушкинском «Борисе Годунове», и от Чацкого до Хлестакова — сам по себе вызывал изумление. Огромная амплитуда движения — от трагедии к комедии и от героики к сатире — свидетельствовала не только о выдающихся возможностях тридцатилетнего артиста, но и о неутолимой жажде самоусовершенствования, которую грандиозный, всенародный успех «Чапаева» не только не умерил, но, пожалуй, что и распалил.

Еще несколько слов о «Чапаеве»

О «Чапаеве» написаны многие сотни страниц. В данном случае хотелось бы только взглянуть на этот фильм и на роль, сыгранную Бабочкиным, с точки зрения его, Бабочкина, предшествующей, «дочапаевской» кинематографической биографии. Он уже успел дважды сняться в кино: в 1929 году в фильме «Мятеж» (тоже по Фурманову) в роли Караваева, в 1933 году в фильме «Первый взвод» в роли солдата Бобрина. Удовлетворения эти работы не принесли. Прекрасные актерские данные Бабочкина, его стройная фигура, легкая пластика, инстинктивное чувство формы не были по-настоящему реализованы на экране. С другой же стороны, сценарий «Чапаева» никак не предвещал ни громового успеха будущего фильма, ни его многолетней славы. Напротив, он ставил перед актером чрезвычайно сложные задачи.

Никогда дотоле кинематограф не пытался создать живой портрет реального героя революции и гражданской войны. Это уж после «Чапаева» мы их всех увидели — и Щорса, и Котовского, и Фрунзе, и многих других. Как будет воспринята сама по себе эта попытка создать не «собирательный» и «типичный», но — исторически конкретный образ человека, который жил, воевал, погиб? Друзья и его боевые товарищи живы,— что они скажут, увидев Чапаева на экране? И еще: играя этого, многим прекрасно знакомого и памятного человека, чей портрет уже написан Фурмановым с документальной точностью, в какой мере волен актер привнести в «роль» (если только это вообще можно назвать ролью) что-то от себя, от своего воображения, от своего понимания и восприятия эпохи гражданской войны и самого Чапаева? Какова допустимая дистанция между реальностью живой и недавней истории и предстоящим созданием искусства?

На эти вопросы не мог бы ответить никто. Более того, их и нельзя было окончательно решить заранее, хотя бы до начала съемок. Братья Васильевы и Бабочкин должны были принимать многие — очень многие! — решения экспромтом, импровизационно. Как известно, они так и поступали. Экспромтом, случайной и счастливой догадкой явился знаменитый впоследствии эпизод с картофелинами «Где должен быть командир?». Импровизацией Бабочкина, принятой режиссерами, была реплика: «Я ведь академиев не проходил. Я их не закончил»...Таких примеров можно привести множество, в специальных монографиях о «Чапаеве» они перечислены. Они свидетельствуют о том, что работа над фильмом была полна неожиданностей.

В игре Бабочкина это чувствуется. В ней можно уловить актерский риск. Роль рискованно сыграна. В ней угадывается и теперь, сорок лет спустя, то «упоение в бою», то дерзновенное увлечение опасностями поиска, которое так естественно связывало воедино самочувствие актера Бабочкина с самочувствием его героя.

Много и справедливо писали об удивительной правдивости и простоте этой актерской работы. Но бросается в глаза и ее восхитительная динамика. Чапаев дан в движении,

в порыве, в неостановимой стремнине времени. Пластика артиста постоянно и прекрасно выражает своеволие и мощь натуры, словно бы предназначенной побеждать. В этой пластике ощутима глубочайшая уверенность в своих неограниченных возможностях, в своей связи с единственной действительно реальной силой времени. Причем почти никогда эта победоносная динамика не становится картинной. Картинна, великолепна в своей показной надменности «психическая атака» каппелевцев. Чапаев же часто входит в кадр ссутулившись, его походка легка и быстра, но лишена и тени значительности, важности. Весь подвижный и простецкий облик Чапаева сознательно и четко противопоставлен репрезентативным обликам белых офицеров. Дисциплине мундирной, профессионально военной, железной организации и старинной традиции Чапаев противостоит от лица народной стихии, не желающей знать законы «регулярной» войны, ее академической стратегии и тактики. Ведь Чапаев «академиев не проходил»...

Фигура, которая воспринимается ныне как классическое творение нашего киноискусства, была создана воодушевлением смелости, в том числе — и смелости актерской, готовностью пойти наперекор установившимся канонам, стремлением проторить в искусстве совершенно новую тропу.

В 1935 году Осип Мандельштам, увидевший «Чапаева» в Воронеже, выразил свое потрясение в словах о том, как

Надвигалась картина звучащая
На меня и на всех, и на вас.

Он заметил, что Чапаеву противопоставле-

«Чапаев». Фурманов — Б. Блинов, Елань — В. Волков, Чапаев—Б. Бабочкин

ны «офицеры последнейшей выточки». И его охватило то же острое чувство боли за погибающего героя, которое испытала тогда вся страна:

Захлестнулась винтовка Чапаева—
Помоги, развяжи, раздели!

С момента, когда «Чапаев» вышел на экраны, образ, созданный актером Бабочкиным, как бы отделился от него и зажил своей, ни от кого не зависимой жизнью. Никто не задумывался, каким в действительности был исторический Чапаев, чем отличался от Чапаева, которого мы увидели на экране. Отныне Чапаев был тот, кого показывал фильм «Чапаев». Никакого другого Чапаева быть не могло. Уже и Фурманова мы читали, мысленно вдвигая в текст прозы бабочкинского Чапаева. Уже и на страницах истории гражданской войны явственно видели именно эту фигуру. Ее убедительность никакому сомнению не подлежала.

Как уже сказано выше, в прошлом году фильму «Чапаев» исполнилось сорок лет. Этому необычному юбилею киноленты, четыре десятилетия подряд собирающей полные зрительные залы, посвящены были многие газетные и журнальные статьи. Состоялась и специальная радиопередача: в ней прозвучали отклики, которые донеслись из-под Мадрида, где сражалась чапаевская бригада Республиканской армии, с фронтов Великой Отечественной... «Чапаев» сопутствовал боям, образ Чапаева воодушевлял солдат.

Прозвучал в этой радиопередаче и голос генерал-полковника Н. М. Хлебникова: в годы гражданской войны Хлебников командовал артиллерией у Чапаева, знал Чапаева коротко и хорошо. Его слова:

— Я прямо скажу, что это буквально живой наш Чапаев... Бабочкин действительно передал все характерные черты и все поступки, и даже речь — отрывистую, нервную...

Б. А. Бабочкин все же тогда возразил соратнику Чапаева и своему старому другу.

— Мне кажется,— говорил он,— что мое сходство с Чапаевым Николай Михайлович несколько преувеличивает. Во всяком случае, задачи быть похожим на Чапаева я перед собой не ставил...

Это верно, конечно. Но ведь верно и то, что даже для близких боевых товарищей живого, действительного Василия Ивановича Чапаева сейчас существует только одинединственный образ героя: образ, Бабочкиным созданный. Его Чапаев. Ибо фильм о Чапаеве с годами обрел значение, смысл и неоспоримую конкретность живого документа реальной истории. Он как бы вытеснил собою реальность событий, которые были основой творчества Дм. Фурманова, бр. Васильевых, Б. Бабочкина, и вдвинулся всей своей силой и простотой в подлинную историю гражданской войны. В истории искусства таких случаев очень немного.

Естественно, этот фильм принес Бабочкину всенародное признание и величайший успех. («Я был,— вспоминал артист,— почти раздавлен его триумфом, его славой»...) Столь же естественно, что режиссеры пытались этот успех продолжить и развить, предлагая Бабочкину сходные роли, желая повторить неповторимое и снять «еще одного Чапаева». Это было немыслимо вообще. Это было немыслимо для Бабочкина, в частности. И хотя он хорошо играл в фильмах «Подруги», «Друзья», «Непобедимые», все же в этих — и в некоторых других его работах — стремление не повторить себя, приглушить средства выразительности, которые слишком известны широчайшей аудитории, становилось едва ли не главным для актера. В результате он оставался, как всегда, безупречно правдивым, но чересчур сдержанным. Насколько это от него зависело, он избегал крупных планов, старался не оказываться в центре кадра. До поры, до времени он словно затаился. Ему нужна была теперь принципиально иная роль в кино.

Возражение киноведам

Такая роль пришла к нему почти через десять лет после «Чапаева», в фильме Л. Трауберга «Актриса», снимавшемся в 1943 году, во время войны. Историки советской кинокомедии

«Фронт». Горлов — Б. Жуковский, Колос — П. Герага, Огнев — Б. Бабочкин

равнодушно занесли этот фильм под рубрику произведений «безыдейных», и даже «мещанских», едва ли не «фальшивых»... Я не стал бы спорить с киноведами, хотя хорошо помню, какое счастье испытал, когда увидел этот фильм впервые, в условиях прифронтовых, в огромном сарае, наспех оборудованном «под клуб», вместе с восторженной аудиторией, сплошь состоявшей из танкистов, только накануне выведенных из боя. Не стал бы спорить, ибо не решился бы довериться впечатлениям тридцатилетней давности. Но вот, как на грех, составители телевизионных программ, не заглянув в академические святцы, не спросившись историков, взяли да и показали «Актрису» сызнова. Нет, конечно, это зрелище не оказалось ни серьезным, ни очень уж значительным. Сценарий, написанный великолепными мастерами Николаем Эрдманом и Михаилом Вольпиным, не претендовал на особенное глубокомыслие. Леонид Трауберг поставил мелодраму, горестную и трогательную, с тем счастливым концом, о котором все мечтали. Это была, если хотите, своего рода сказка для взрослых, согретая надеждой, без которой ни фронт, ни тыл жить не могли. Во всей своей безыскусной наивности «Актриса» отвечала очень насущной духовной потребности тех лет точно так же метко, как и знаменитое стихотворение К. Симонова «Жди меня». Хотя ведь, правду сказать, это — далеко не лучшее творение русской любовной лирики...

«Актриса» уверяла зрителей, что и в тягчайших обстоятельствах войны любовь способна восторжествовать над бедой, что счастье придет ко всякому, кто честно воевал, что подвиг каждого будет увенчан достойной наградой, что после войны... после войны настанут прекрасные времена!

Борис Бабочкин играл в этой картине майора Маркова, тяжело раненного в бою, ослепшего надолго, а быть может, и навсегда. Всю первую половину роли его Марков недвижимо лежал на госпитальной койке. Почти всю роль

артист должен был провести с забинтованной головой, с завязанными глазами. Трудно придумать для исполнителя коллизию, столь неблагодарную. Играть было, грубо говоря, нечего.

Но Бабочкин, продемонстрировавший в Чапаеве великолепное богатство актерской динамики, теперь хотел показать, на что он способен в полнейшей статике. Средства выразительности были ограничены до самого скудного минимума. Играть следовало только голосом и одними уголками рта.

В этих вот, мягко выражаясь, неблагоприятных обстоятельствах Бабочкин пошел еще и на усложнение и обострение рисунка роли. Он сразу же наделил своего Маркова неприятной раздражительностью, резкостью. Потом, в актерских дуэтах с Г. Сергеевой, игравшей Зою Стрельникову, знаменитую певицу, оставившую сцену ради работы няни в госпитале, его Марков как бы понемногу оттаивал, становился чуть мягче, чуть сердечнее. В уголках губ начинала теплиться улыбка. Вызывающая сухость интонаций сменялась сдерживаемой, но все же изредка прорывающейся наружу заинтересованностью в собеседнице. Любовь этого истерзанного войной, но все еще мужественного и сильного человека к женщине, лица которой он не видел, сливалась для него с пробудившейся надеждой на возвращение к жизни, на избавление от слепоты...

Что и говорить, конечно же, эта взаимная любовь развивалась по законам чистейшей мелодрамы.

Но бывают, вероятно, и такие случаи, когда привычные взаимоотношения между жанрами и действительностью вдруг меняются. Ситуация, вообще-то маловероятная, эффектно придуманная, в те годы выглядела более чем вероятной. Война лишала ее и тени исключительности, ибо война несла с собой бедствия, которые в мирные годы показались бы чудовищными преувеличениями. Обыденные измерения вероятности нарушились. Каждая судьба была пересечена трагедией, и участь майора Маркова могла стать участью любого.

А Бабочкин играл намеренно неэффектно, сознательно прозаично, нисколько не стараясь разжалобить зрителей... Марков скорее готов был показаться неприятным, замкнутым и нелюдимым, нежели откровенно и надрывно страдающим. Однако, когда к этому человеку приходило счастье, счастливыми чувствовали себя и зрители. Судьба Маркова их обнадеживала: ведь каждый по-своему, все они сквозь тяжкие испытания упорно шагали к смутно видневшейся вдали радости победы.

Нет, все-таки зря историки советской кинокомедии бранят этот старый сентиментальный фильм. Не стоит так легко отмахиваться от немногочисленных, но тем более дорогих свершений искусства военных лет. Не стоит забывать актерские работы, выполненные столь виртуозно и столь душевно...

В Доме Островского

В 1936 году актер, прославившийся в роли Чапаева, скромно дебютировал как режиссер. Он поставил ибсеновский «Кукольный дом» на малой сцене Ленинградского академического театра драмы. Через год он принял на себя обязанности главного режиссера Большого драматического театра в Ленинграде. Очень скоро и на этом поприще он добился признания. Затем играл в Театре им. Евг. Вахтангова в Москве. В конце войны вместе с А. Босулаевым поставил кинофильм «Родные поля» и сам исполнил в этом фильме роль председателя колхоза Выборнова, человека прямодушного, резкого, крутого, своевольного. Это была интересная, сильная работа, жадно тянувшаяся к жизни, к ее правде, горькой и трудной. В каком-то смысле она далеко опережала возможности и навыки нашего экрана тех лет. Сценарий М. Папавы, заинтересовавший Бабочкина, шел вразрез с принципами «хорошо сделанного фильма», которые так уверенно восторжествовали в «Актрисе». В нем не было ни эффектных сюжетных поворотов, ни мелодраматических коллизий, ни увлекательной интриги. Предлагались, одна за другой, вполне прозаические картины

горькой и тягостной деревенской жизни времен войны. Устройство эвакуированных. Тяжкая работа. Ожидание вестей с фронта — от сынов, от мужей. Бескормица. Нужда. Болезни, смерти и роды... На этом маленьком героическом островке, где трудно жили люди, Выборнов, которого играл Бабочкин, был в ответе за все. Он сыграл человека твердого и рассудительного, непреклонного, верного своему долгу, но в самой-то глубине души — сердечного, доброго и отзывчивого, поскольку это позволяют обстоятельства. Увы, они немногое позволяли...

В начале 50-х годов Б. Бабочкин возглавил Московский театр им. Пушкина, где в спектакле А. Д. Дикого «Тени» М. Салтыкова-Щедрина виртуозно и зло сыграл Клаверова. А уже после этого, в 1955 году, вслед за А. Д. Диким, которого Бабочкин вполне основательно считал своим вторым, после Певцова, учителем, пришел в Малый театр — и актером и режиссером.

Бегло просматривая эту интереснейшую, но беспокойную биографию, не сразу догадаешься, почему же именно Малый театр оказался для Бабочкина, художника неуживчивого, во всяком случае, раньше не прослужившего ни в одном театре и пяти лет кряду, таким длительным и надежным пристанищем? Почему в этих старых стенах замечательный мастер, с годами отнюдь не угомонившийся, напротив, всегда одержимый если не духом противоречия, то, как минимум, духом полемики, азартом борьбы, любовью к решению

«Актриса». Марков

все более трудных задач, тут, в Малом театре, где слово «традиция» звучит особенно веско и твердо, сумел высказаться с такой силой и полнотой в нескольких, по меньшей мере, принципиально важных и новаторских спектаклях и в нескольких великолепно сыгранных ролях?

Мы знаем, что многие крупные артисты, чья молодость прошла вне Малого театра, в этих стенах достойно и красиво продолжили свой творческий путь, получили вполне для себя подходящие роли, и, на радость зрителям, вписали в свою биографию новые интереснейшие страницы. И это вовсе не значит, что их достижения скромны, напротив, их достижения чрезвычайно существенны. Прекрасно сыграть хотя бы одну роль на сцене, где играли Мочалов, Щепкин, Садовские, Ермолова,— это ли мало?!

Бабочкину, я думаю, все же удалось нечто более важное. Его миссия была — дать искусству Малого театра нервные и прерывистые ритмы, тревожную, беглую пульсацию жизни, застигнутой драмой, психологизм утонченный, изощренный, язвительную иронию, и все это — в формах внешне суховатых, щегольски-легких, обладающих и законченностью и несомненным изяществом. Чехов и Горький в этом смысле оказались наиболее выгодны для Бабочкина — актера и режиссера.

В Доме Островского никогда не ставили Чехова, более того, очень широко распространено было мнение, что Чехов и Малый театр — несовместимы. Бабочкин это мнение опроверг, поставив «Иванова». Драмы Горького, в отличие от чеховских, в Малом театре ставились и до Бабочкина, причем иные из них — например, «Васса Железнова», с огромным успехом. Но в горьковском репертуаре Бабочкин облюбовал не «На дне» и не «Егора Булычова», не пьесы, обладавшие благополучной сценической историей, но «Дачников», драму, от которой Московский Художественный театр в свое время отказался, а потом — «Достигаева и других», пьесу, дотоле никому еще не приносившую вполне убедительного успеха, наконец, вовсе уж загадочную «Фальшивую монету». Эти четыре спектакля — один чеховский и три горьковских — наиболее принципиальны для всей деятельности Бабочкина в Малом театре, они повлекли за собой определенные перемены в искусстве старейшей русской сцены, отнюдь не возражая против ее традиций, но традиции эти по-новому толкуя и по-новому развивая.

Бабочкин, как он и сам говорил, не взялся бы ставить ни «Три сестры», ни «Дядю Ваню», ни «Вишневый сад», ибо старые постановки этих пьес в Художественном театре считал совершенными, едва ли не идеальными. «Иванов» же воспринимался как «непрочитанная пьеса». Кроме того, Бабочкин полагал — и вполне справедливо — что в постановке «Иванова» уместны не только тонкие, прозрачные, классически-чеховские тона, но и краски более яркие, более резкие, подчас, быть может, и грубоватые, сближающие это произведение с родной для Малого театра драматургией Островского. Здесь возможен был и драматизм более жесткий, нежели в «Вишневом саде», и комизм более откровенный, нежели в «Трех сестрах» или «Дяде Ване».

С самого начала спектакля заявлена была строгость и чистота сценической формы. Отчетливо, мелодично звучал мизансценический рефрен: Бабочкин намеренно повторял и фиксировал простейшие сольные мизансцены.

Применяя эти мизансценические повторы, поочередно выводя персонажей на исповедь, режиссер сразу дал нам возможность заметить одиночество, изолированность каждого, но — одновременно — тут же и намекал на их общность. Они — все одиноки, все в кризисе, значит и кризис — общий. По крайней мере, для тех героев, которые в «Иванове» выделены «из среды», противопоставлены ей.

Обращаясь к этой самой «среде», режиссер пользовался совсем иными красками. Камарилья мещанских «харь» во втором акте разрисовывалась с нескрываемым озлоблением, с карикатурной резкостью и хлесткостью. Тут была издевка прямая, намеренно грубая. «Свиные рылы» — торжествующие, сытые, жирные...

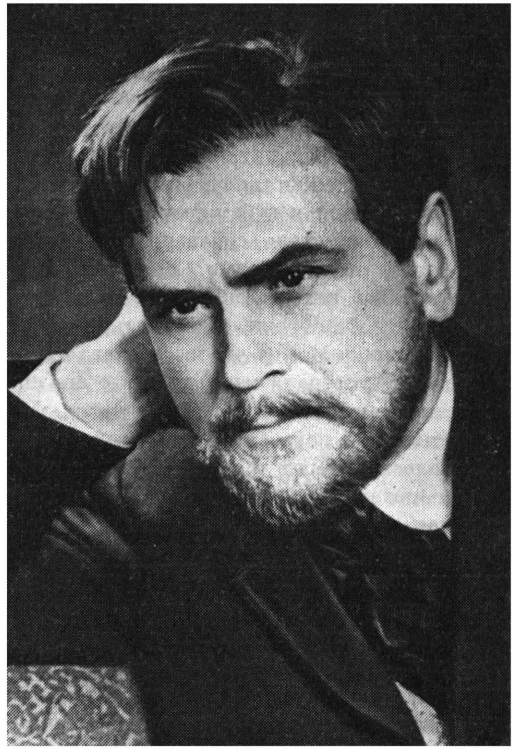
Из этого свинского быта вырастали и выдви-

гались главные фигуры драмы, прежде всего — Иванов, которого играл сам Бабочкин.

Иванов мог бы стать героем? Возможно. Вероятно. Героический порыв требует, однако, по меньшей мере, значительной цели. Нужно доверять определенной идее, чтобы отдать ей жизнь. Иванов такой цели не нашел. Усталое, тусклое лицо. Тоскующие глаза. «Душа скована какою-то ленью», всякое дело заведомо непривлекательно, всякий сколько-нибудь активный поступок заранее разочаровывает и потому — не совершается Ивановым.

Иванов, каким увидел и сыграл его Бабочкин, принес на сцену глубокую драму жизни без идеала.

Для того, чтобы жить «не как все», иначе,— мало видеть, что все живут плохо и низко. Надо еще знать, как и куда повернуть жизнь. Этого знания у Иванова смолоду не было, и вот он стоял среди развалин здания, которое строилось без фундамента. Строителю податься некуда. Самоубийство Иванова — в сущности, единственный выход из тупика.



«Иванов». Иванов

Наперекор пьесе

Вскоре после постановки «Иванова» Бабочкин выступил в пьесе эстонского писателя Эгона Раннета «Браконьеры» в большой роли художника Аадама. Было это в 1961 году, еще и 15 лет не прошло с тех пор, но в перспективе ушедшего времени сейчас очень отчетливо помнятся примитивно-грубоватые очертания пьесы, и, по контрасту, тонкость, мягкость, изысканность актерской работы Бабочкина. Согласно пьесе, Аадам — грешник и злодей, художник, из одного только глупого чванства, из пустого оригинальничанья отказавшийся от здорового реализма и решивший всех поразить изломанностью своих абстракционистских композиций. Кроме того, он ловелас. Далее, он еще и чересчур пристрастен к спиртному. Пошляк, волокита, эгоист, пьяница. Его еще, впрочем, могут исправить, во-первых, общество простых, здоровых людей и, во-вторых, любовь к женщине умной, волевой, способной противопоставить порочному мировоззрению художника свое, правильное мировоззрение. У автора три акта пьесы — три этапа перевоспитания Аадама...

Бабочкин, однако, с самого начала повел свою роль вопреки авторским указаниям. Слова Станиславского «играешь злого — ищи, где он добрый» в данном случае были восприняты актером как девиз, с помощью которого можно и должно изгнать из роли всю фальшь и надуманность. Его Аадам в немалой мере не был циником, напротив, едва появившись на сцене, этот красивый, усталый, явно огорченный своими неудачами человек вызывал симпатию и доверие к себе. В дом лесника входил мужчина средних лет, в берете, в паль-

то с меховым воротником, вокруг шеи — красный шарф, едва заметная бородка, глаза спокойные и печальные — входил так, словно там, за дверью, за его спиной, не лесная чащоба, а шумная городская улица. И по мере движения пьесы как бы возражал всему, что говорят о нем. Говорят, что он — пьяница? Но Аадам—Бабочкин так сдержанно, так неторопливо подносил к губам рюмку... Говорят, что он — обольститель, соблазнитель, чуть ли не охотник за женщинами? Но Аадам — Бабочкин с такой тихой и затаенной нежностью, с такой мягкой доброжелательностью смотрел на дочь лесника Меелу, что мысль о его цинизме невольно уступала место мысли о его способности ценить красоту.

Полемическое переосмысление роли не останавливалось и перед той ситуацией, которая в пьесе подана как главная, самая принципиальная. Согласно пьесе, Аадам вступил в конфликт с передовыми художниками, отстаивающими реалистические позиции, затем — бежал с поля боя в глушь, в лес, но здесь-то, в лесной глуши, и разыгрался «последний раунд» мировоззренческого поединка: лесник Яагуп и его дочь Меела, выступая как бы от имени самого народа, заставляли Аадама признать свои заблуждения. Бабочкин читал всю эту ситуацию иначе, серьезнее и глубже. Его Аадам с видимой неохотой и легкой иронией, явно не всерьез, произносил все те циничные фразы, которые вложил в уста художника автор. Везде, где у Раннета звучала бравада, где слышались интонации самодовольные, надменные, капризные, Аадам — Бабочкин иронизировал над собой.

Перед нами был художник в пору глубокого кризиса, вызванного вовсе не какими-то «чуждыми влияниями», а просто-напросто глубочайшей неудовлетворенностью собой: своим искусством, отчасти же — и своей жизнью. Молодость — позади, а что-то главное — не пришло, большие ожидания, которые возлагались на его талант, не оправдались, новое слово в искусстве он сказать не сумел, между тем годы идут... Ведь мог бы писать, как все! — внушают Аадаму и его добрые таллинские собратья, и «здоровые духом» лесник с дочерью, и сам Эгон Раннет. Однако Аадам, каким его задумал и сыграл Бабочкин, не желал писать «как все», не хотел нивелироваться.

Конечно, от пьесы не уйдешь, и далекая от правдоподобия «всеспасительная» сила Меелы, которая разом приносит Аадаму и любовь и преодоление творческих мук (ибо именно начатый портрет Меелы сулит художнику вожделенный успех), должна быть принята всерьез. Но Бабочкин одолел и эту трудность, стер и эту фальшь, ибо прекрасно сыграл возникновение чувства, недоверие, с которым Аадам будто прислушивается к себе, проверяя себя, стараясь понять, что творится в его душе, наконец, внезапную молодость духа, возвратившуюся к художнику, познавшему радость запоздалой, но тем более спасительной любви...

Эта работа Бабочкина — одно из самых убедительных доказательств в пользу смелого полемического переосмысления роли, к которому так часто склонен бывал артист.

Горьковские мотивы

Обращаясь к «Дачникам», Бабочкин полемизировал не с Горьким, конечно. В данном случае он спорил с привычным восприятием этой именно пьесы Горького, как пьесы неблагодарной и несценичной. И чем больше он в пьесу углублялся, тем больше она его увлекала и заинтересовывала. Спектакль, осуществленный в Малом театре в 1964 году, был не первым, а уже третьим по счету: сперва Бабочкин поставил эту пьесу в Ленинграде, в Большом драматическом театре в 1939 году, потом в Софии, с актерами болгарского Национального театра драмы в 1951 году и, наконец, в Москве, в Малом театре обратился к ней снова. В биографии Бабочкина это случай исключительный, единственный, в принципе он никогда не возвращался к пройденному. И столь упорная приверженность к «Дачникам» имела, конечно, свои причины. В первой, ленинградской постановке Бабочкину удалось с максимальной энергией раскрыть позитивную программу

пьесы, сильно и убедительно показать тех людей, на которых автор возлагал свои надежды. Прежде всего сказанное относится к Власу, которого играл сам Б. Бабочкин.

Ю. Юзовский писал тогда, что артист «очень колоритно изображает своего героя. Он наводит зрителя на воспоминание о молодом Горьком. Широкополая шляпа, размашистая походка, размашистое движение сильных рук, манера несколько откидываться назад и встряхивать волосами во время речей (оживший серовский портрет Горького) — все это придает фигуре Власа действительно горьковское обаяние. ...Вся эта фигура исполнена романтического порыва, и оттого, что здесь есть романтическое начало, не чувствуется в речах и репликах у Бабочкина даже намека на резонерство, так раздражающее у других виденных нами Власов».

Оптимистическая тема, внятно прозвучавшая в ленинградской постановке 1939 года, была еще и усилена в московском спектакле, созданном спустя четверть века. Вера в будущее сближала между собой таких разных людей, как Варвара, Мария Львовна, Двоеточие, Соня. Между ними и Власом протягивались взаимные, точно означенные режиссером нити симпатии и доверия, они — каждый порознь и все вместе — твердо противостояли потоку пустой и унылой болтовни, которой «дачники» отравляли и оскорбляли живую жизнь.

Особого внимания заслуживало общее постановочное решение пьесы, найденное Бабочкиным вместе с художником А. Босулаевым. Первый акт разыгрывался в интерьере, в стенах дачи. Во втором акте стены словно расступались, действие велось под открытым небом, возле дачи. В третьем акте это движение делало еще один, внезапный и мощный рывок вперед: фоном действию вдруг становилась вся Россия, вся ее поэтическая красота. На первом плане — стог сена, деревья, чуть дальше — спуск к реке, еще дальше — река, ее плавный, певучий поворот, а за рекой — высокий холм, и на этом холме возносится к сияющему голубизной небу небольшая, хрупкая церковь.

Давно известно, что в «Дачниках» Горьким полемически переосмыслены, а кое-где спародированы некоторые мотивы чеховской «Чайки». Как и в «Чайке», в «Дачниках» — «пять пудов любви». Почти весь этот пятипудовый груз обрушивается в дуэтах и трио третьего акта. Несомненно, Бабочкин захотел погрузить все объяснения в любви, все взаимоотношения мужчин и женщин, столь отчетливо в третьем акте выраженные, в наиболее выгодную для них атмосферу. Отсюда — и поэтическая красота русского пейзажа, и песни, и дальний колокольный звон. Однако сияющая декорация третьего акта выполняла и более важную функцию. Она своей воздушностью и светоносностью резко контрастировала с унылым и злобным пессимизмом «дачников».

В постановке 1939 года пессимизм жалких людишек, которые ищут места, «где бы лучше спрятаться от жизни», вполне в духе конца 30-х годов, отвергался, так сказать, с порога. Вникать в умонастроения какого-нибудь Суслова было неинтересно, он был достоин только усмешки и насмешки. В спектакле 1964 года вся эта тема была разработана с чрезвычайной углубленностью прежде всего самим Бабочкиным, выступившим именно в роли Суслова.

Роль была сыграна зло, ядовито, с затаенным и только в конце прорывающимся сарказмом. Суслов воспринимался артистом как противник, достойный внимания, как опасность, доныне еще реальная. Ибо этот человек, суховатый, подтянутый, четкий, но — желчный, вечно раздраженный, с каким-то кислым лицом, чаще всего выражающим ироническое презрение к витиеватому красноречию его постоянных собеседников — Басова, Шалимова, Калерии,— и в самом деле в каком-то смысле гораздо их сильнее. Ибо его циничная мысль по-своему смела и последовательна: Суслов с отвращением оглядывается в прошлое и не видит для себя никакого просвета в будущем. Безверие — его принцип и его девиз. Но только это отнюдь не пассивное безверие. Это — безверие активное, агрессивное. Бабочкин так играл эту роль,

так настойчиво подчеркивал злую волю Суслова, что мы все время чувствовали холод его глаз, стеклянную их пустоту, жестокость, ищущую себе применения, жаждущую действия.

Большой финальный монолог, в котором Суслов цинично и откровенно излагает, наконец, свою жизненную позицию, свое кредо, Бабочкин решительно превращал в истерику, визгливую и яростную. Суслов кричал, захлебывался своим криком, ненависть корежила, ломала и распирала его, он, кажется, готов был ударить Марию Львовну, избить Власа, но что-то останавливало его (мы уже знали: Суслов — трус), поэтому он старался на них не глядеть и обращался в зал, к зрителям, перед ними — перед нами — бесстыдно изливая свою злобу, вражду к жизни, неминуемо сбрасывающей его под откос. Нервический вопль неожиданно переходил в судорожный танец, заложив руки в проймы жилета, Суслов начинал выпаливать слова пошлой похабной песенки, ноги его вдруг пускались в канкан, и так, напевая и канканируя, эта взбесившаяся марионетка вылетала со сцены, за кулисы...

«Дачники». Суслов

Тот, сам по себе знаменательный факт, что четверть века спустя Бабочкин перешел с одного полюса пьесы на другой, от Власа к Суслову, повлек за собой важные перемены во всей системе образов драмы. В новой постановке «Дачников» смысл и полноту жизненности обрела каждая роль.

В сложной и переменчивой полифонии многофигурной драмы Бабочкину впервые удалось добиться гармонического звучания настойчиво друг другу возражающих мотивов безверия и веры, оптимизма и пессимизма, уныния и надежды.

Если «Дачники» Бабочкина могут по справедливости рассматриваться как один из самых выразительных примеров центробежной по характеру многофигурной режиссерской композиции, то в пьесе «Достигаев и другие» режиссерское решение, напротив, было вызывающе центростремительно, вся композиция — тоже многофигурная — выводила на первый план самого Достигаева, которого играл Бабочкин. В этой роли доминируют обычно краски деловитости, купеческой крепкой хватки, циничного и наглого приспособленчества. Девизом становятся слова Достигаева из предыдущей пьесы о Булычове: «Надобно примкнуть». В готовности к чему угодно и к кому угодно «примкнуть» обыкновенно видится весь Достигаев: хамелеон и плут, ему бы только спастись, только бы вынырнуть, все остальное значения не имеет.

С характерной для Бабочкина полемической остротой артист не пожелал принять и повторить, пусть на свой манер и на новый лад, привычную трактовку. Актер предложил решение гораздо более сложное, сразу же связывая Достигаева с определенной, доста-

точно культурной и достаточно самобытной средой, с русской буржуазией, успевшей приобщиться к европейской цивилизации и осознать себя как «соль земли», как «главную созидательную силу нации».

Это вот, как бы вошедшее в его плоть и кровь ощущение собственной ценности, даже исключительности, избранности Бабочкин давал нам почувствовать сразу. Достигаев, каким сыграл его Бабочкин, быстр, стремителен, подвижен. Умные, мгновенно оценивающие собеседника глаза. Холеная, расчесанная надвое европейская бородка. Прекрасный костюм, добротный и элегантный. В пластике — легкость, уверенность, свобода. В скользящей походке, в манере Достигаева, останавливаясь, покачиваться — то на носках ботинок, то на пятках — какая-то шутовская глумливость. Вокруг него совершенно несомненно и неоспоримо разрушается старый мир. Вся царская Россия разваливается, вся среда, в которой Достигаев уверенно лавировал, командовал, одних подкупал, других уничтожал, вся эта среда — он видел — деформируется и рушится.

Однако в начале пьесы Достигаев был все же полон радостных предчувствий. Свержение самодержавия обещало таким, как он, людям дела и коммерции широчайшее поле деятельности. Перспективы, в принципе, рисовались прекрасные. Только вот конкретного дела, реального результата происшедшего переворота Достигаев, как ни странно, пока что не находил. Бабочкин буквально и точно реализовал ремарку Горького: Достигаев «мелькает на сцене в продолжение всего акта... прислушивается ко всем разговорам, вступает во все беседы, оставаясь один, задумчиво посвистывает». Это вот «мелькание» Достигаева, четко означенное в режиссерской партитуре и в актерской игре, было понято и показано как стремление найти, поскорее найти в изменившейся ситуации свою, беспроигрышную игру. Однако, с кем бы Достигаев ни заговорил, к кому бы ни подошел, он везде слышал какие-то бездарные, пустые, неделовые разговоры. Бездарная какая-то накипь колготилась и чванилась перед ним, а ему пока еще — ни места, ни настоящего дела не виделось. Кого ни послушаешь, всякий нес какой-то демагогический вздор, всякий на свой лад решал все мировые проблемы, однако работать-то было не с кем!

Вот почему Достигаев быстро, как бы кругами, двигался по краю сцены,— то проходил в самой глубине ее, то вдруг останавливался сбоку, то скользил вдоль рампы, но — нигде и ни с кем надолго не задерживался. Все эти Павлины, Нестрашные, Губины, Звонцовы — не партнеры ему. Он потому и «мелькал», что остановиться — не с кем. И все же Достигаев верил, что будущее, как бы оно ни складывалось, без него не обойдется, более того — непременно ему подчинится.

В легкой, семенящей походочке Достигаева, в гаерстве его уклончивых речей, пересыпанных прибаутками, в его эластичной увертливости — во всем чувствовалось радостное возбуждение. Он ждал своего часа, а пока — он анализировал ситуацию, угадывал подспудные мотивы, движущие поступками окружающих, и, когда ему удавалось верно понять, что же происходит в городе или в России, он торжествующе ввинчивал вверх, в воздух, палец, как бы указующий истину.

Во втором акте с мягкой иронией Бабочкин замечал — и давал нам понять,— что Достигаев уже озадачен и раздражен, во-первых, чрезмерно затянувшейся паузой очевидного беспорядка и бессмыслицы, а во-вторых, непрестанными попытками загнать его под ранжир той или иной политической партии или группки.

Сама по себе эта идея, согласно которой он, Достигаев, человек дела, должен всерьез, как свой собственный, принять чужой интерес, что он обязан прислушаться к голосам, раздающимся слева или справа, была для него неприемлема, хуже — противоестественна. Кроме того, Достигаева все больше тревожил странный ход событий, не совпадающий с его прогнозами и надеждами. Он ускользал и увертывался от всех предложений, с которыми являлись к нему разные, в чем-то убежденные люди. Нет, он слишком отчетливо видел, что средства, которые ему отовсюду предлагают,

и блоки, которые ему отовсюду навязывают, не могут остановить сокрушительную стихию революции.

Мысль Достигаева упорно искала выхода, решения, поворота, который мог бы изменить ситуацию в его пользу. Как быстро все изменилось! В первом акте он ждал выгоды, нюхом ее предчувствовал, а в третьем акте ему приходилось с горечью сказать самому себе, что не только выгоды, но и вообще никакого дела, увы, не предвидится. Впереди — крах, впереди — пустота.

Особенная тонкость бабочкинского толкования роли обнаружилась в том, что его Достигаев не боялся смерти. Как только он понял, что его дарованиям нет и не будет применения, жизнь утратила для него интерес. «Мелькание» прекратилось. Нервные, быстрые ритмы сменились замедленными, тягучими. Вместо лакированных ботинок на ногах — мягкие разношенные домашние туфли. Достигаев сидел за небольшим столиком и уныло раскладывал пасьянс. Он как-то отяжелел, сник. Если раньше был моложав и казался «человеком без возраста», то теперь вдруг сразу стала заметна его старость. Динамика радостных предвкушений уступила место мрачной статике осознанного поражения. И когда рядом с Достигаевым оказывался Бородатый солдат и сам Достигаев в собственном доме становился арестантом, ни в его поведении, ни в его настроении ничего не менялось. Занавес закрывал от нас окончившуюся жизнь, навсегда уходящую в непроглядную тьму истории.

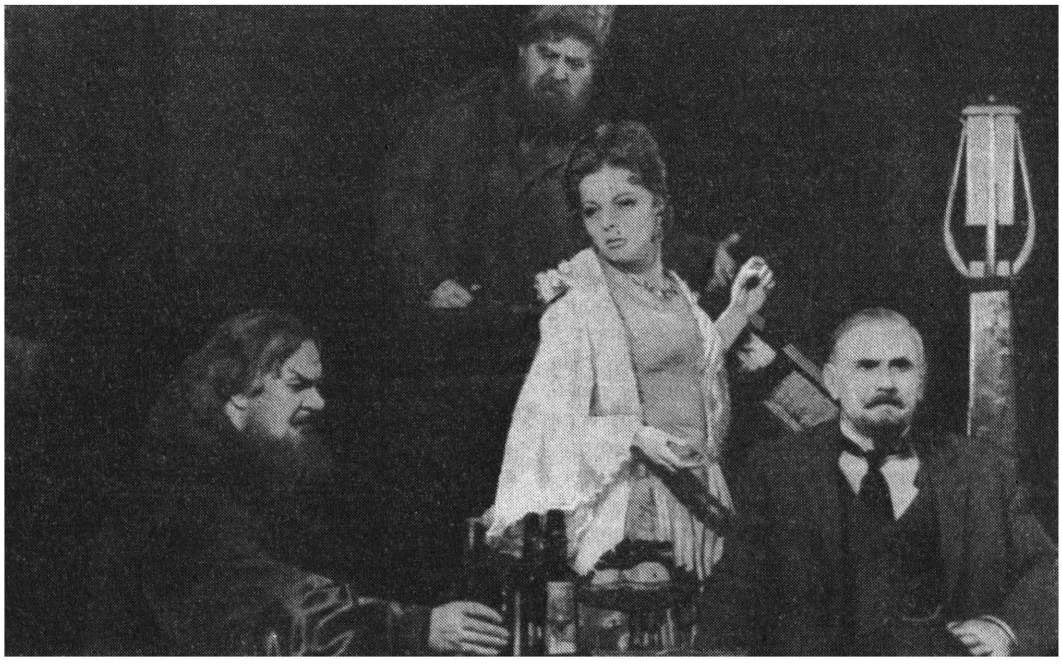
Цикл горьковских спектаклей Б. А. Бабочкина завершила «Фальшивая монета», пьеса, которая в горьковском наследии стоит как бы особняком, выделяясь сугубой нервностью, взвинченностью. Полемика с Достоевским ведется тут Горьким отчасти в манере самого Достоевского: с характерной внезапностью сменяющих одна другую горячечных исповедей, с болезненной остротой взаимного непонимания персонажей, населяющих пьесу, с мотивом «двойничества», который Бабочкин уловил и выразил приемом столь же простым, сколь и сильным. То один, то другой, герои этого спектакля подходили к зеркалу и с некоторым отчуждением и недоверием смотрели на себя. Агент по продаже швейных машин Ефимов, полюбовавшись своим отражением, вдруг тыкал в зеркало ножницами. Письмоводитель Глинкин перед зеркалом сперва позировал и важничал, явно стараясь вообразить себя лицом значительным и респектабельным, а потом начинал корчить самому себе нелепые рожи и гримасничать. Безумный Лузгин откровенно боялся зеркала: там, в зеркале, виделся ему двойник, который его преследует, там, в этом темном стекле, пряталась его собственная больная совесть.

Но зеркало, как оно ни было значительно для режиссера, только одна из подробностей сдвинутого, искаженного мира, который он создал на сцене. Он выстроил дом, в котором множество каких-то комнатушек-клетушек, косых, обветшалых, оклеенных жухлыми обоями. Коридоры, галереи, переходы, лестницы — все это вместе взятое воспринималось, как некий лабиринт, откуда, пожалуй что, и нет выхода.

Мир, который виделся тут Бабочкину, был мрачен и безысходен, указание Горького, что «темп игры не должен быть медленным» и что «в пьесе следует подчеркнуть элементы комедийные», Бабочкин выполнил полностью: темп он задал спектаклю быстрый, от комедийности не уклонился. В результате же ему удалось, впервые быть может, с необходимой полнотой и ясностью раскрыть основные идейные мотивы пьесы, которая долго казалась загадочной и труднопостижимой.

Внешне сравнительно несложный сюжет «Фальшивой монеты» скрывает в высшей степени для Горького притягательную мысль о том, как искажает, унижает и опошляет человека денежный интерес, о том, как власть денег проникает в самую, казалось бы, потаенную сферу внутрисемейных отношений.

Режиссерская композиция Бабочкина была одушевлена желанием вот именно эту мысль выпятить, выдвинуть вперед, показать жизнь, придавленную и униженную силой рубля. Все люди на сцене как-то бессмысленно суетились, жили бесплодно, бестолково, тускло.



«Достигаев и другие». Павлин — Н. Анненков, Бородатый солдат — И. Любезнов, Елизавета —Л. Юдина, Достигаев — Б. Бабочкин

не ходили, а сновали. Какая-то тягостная апатия охватывала это бессмысленно копошащееся существование взаимно враждебных, самолюбивых, слабых и растерянных людишек. Б. Бабочкин словно бы намеренно умалял человеческий масштаб каждого. Всю эту жизнь, всех этих обывателей он разом и скопом метил мрачным знаком неминуемой гибели. После того, как они — вслед за Сусловым, вслед за Достигаевым — уйдут с исторической сцены, начнется совсем иная жизнь.

Сюрпризы последних лет

Как бы далеко ни уходил художник в прошлое, оттуда, из действительности бывшей и исчезнувшей, глаза Бабочкина пристально, иногда встревоженно, иногда весело и уверенно глядели в сегодняшний день. Обратная связь была для него обязательна: прошлое приходилось сродни и впору его таланту тогда, когда старая пьеса заново открывалась для мысли, актуальной поныне. Бабочкин неоднократно и горячо протестовал против тех режиссерских решений, формальная новизна которых его не убеждала. Он всегда спорил с тем, что казалось ему «смещением акцента, оригинальничаньем во имя эффекта», «искажением авторского замысла». В одних случаях его гнев бывал справедлив, но, случалось, он гневался и зря. Вероятно, сам он понял всю относительность подобных суждений, когда услышал их применительно к собственной постановке комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше»: на этот раз оппоненты Бабочкина заговорили именно о смещении акцентов (он их и в самом деле сместил!), об «оригинальничаньи» и об «искажении авторского замысла».

Комедия, заново поставленная Бабочкиным

в Малом театре, была перенесена и на телевизионный экран. В этой режиссерской работе ощутимо желание отказаться от давно набивших оскомину штампов исполнения пьес Островского, от традиций, выродившихся в «безличные стереотипы», от персонажей, которые перестали быть живыми и превратились, по сердитому выражению Бабочкина, в «мемориальные доски». Все так, и все же сама по себе благородная борьба против штампов и рутины не могла послужить Бабочкину достаточным поводом для того, чтобы начать работать над пьесой или над ролью. Нельзя ставить комедию с одной только целью доказать, что раньше ее ставили плохо. Вот если ты услышал в этой комедии новый мотив, ранее сценой не замеченный, а сегодня способный прозвучать живо, свежо, интересно — тогда принимайся за дело! Но тогда сразу же становятся неизбежны и формальные новшества и, увы, почти непременные упреки в «оригинальничанье».

В комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», которую Бабочкин поставил, и в роли Силы Ерофеича Грознова, которую сам он сыграл, Бабочкин уловил необычное и смелое возражение самого Островского той дидактике, которую обычно Островскому навязывают, услышал в ней веселый и презрительный смех не морализатора, но — поэта. Социальная критика, конечно же, присутствует и тут, и Бабочкин вместе с Островским высмеивал барабошевский жизненный уклад, алчный и глупый, тупой и бессердечный. Но об руку с этой сатирической темой шла тема любви, пусть греховной, пусть тайной, однако же — счастливой и победоносной, вопреки регламентированной, нормированной, упорядоченной (и потому — фальшивой) добродетели.

Звучание этой темы предопределило все в спектакле Бабочкина и, конечно же, сразу изменило закрепленные традицией очертания персонажей, потребовало иронии в самом подходе к ним, продиктовало новизну и непривычность формы, сперва сценической, а затем и экранной. Островский вдруг, как это уже случалось в его сценической истории, обрел яркость и шутовскую насмешливость простонародного балагана. И, что бы ни говорили эрудированные защитники «авторского замысла», думаю, на самом-то деле Бабочкин этот замысел не опроверг, но разгадал.

●

Готовность Бабочкина заново вчитываться в произведения, которые, на первый взгляд, кажутся вовсе неподходящими ни для сцены, ни для экрана, и находить им свое, неожиданное, но неотразимо убедительное решение, подчас приносила его зрителям огромные радости, открывала им сокровища, о существовании которых они и не подозревали.

Телевизионный фильм «Скучная история» явился одним из таких типично бабочкинских сюрпризов. Тихое, небогатое событиями чеховское повествование о духовном кризисе, омрачившем на склоне лет внешне безбедную и благополучную жизнь профессора Николая Степановича, вряд ли кто предполагал увидеть. Читать и перечитывать — да, конечно, но увидеть в живом актерском действии? Какое же там действие?! В исполнении Бабочкина это тихое и горестное повествование оказалось вдруг захватывающе драматичным. Сохраняя бескомпромиссную верность манере и стилю Чехова, Бабочкин заставил зрителей напряженно вглядываться в глаза Николая Степановича, то грустные, то насмешливые, то словно побелевшие от гнева, но неизменно, всегда — умные. Он заставил нас с тревогой вслушиваться в голос Николая Степановича, то саркастический, то утомленно-расслабленный, то полный нежности.

А почему мы так пристально вглядывались в эти глаза? Почему мы так вслушивались в этот голос, стараясь уловить каждую интонацию, еле слышимую вибрацию изменившегося настроения? Да потому, что Бабочкин с самого начала резко и смело подчеркнул духовное превосходство своего героя над нами. Мы почувствовали бесстрашие, с которым этот человек смотрит в свое длинное прошлое и в свое короткое будущее. Поняли, что он ничуть не боится близкой смерти, что он не склонен себя щадить, что нам дано присутствовать не просто при исповеди, но —

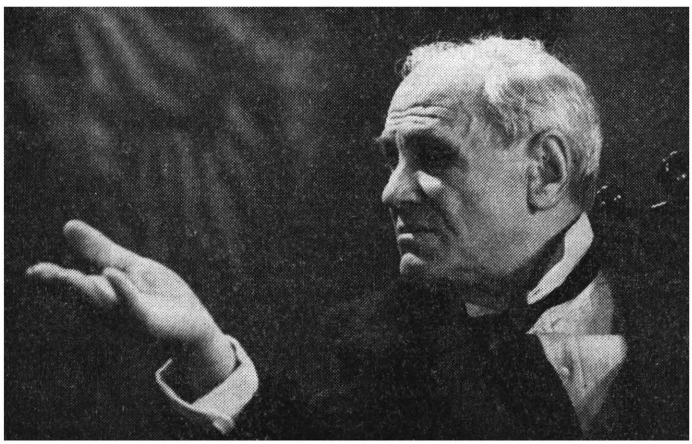
при строгом, даже и жестоком суде над самим собой.

Общепринятым и достаточно наивным суждением о трагедии якобы «бессмысленного существования» старого профессора, о его «бессилии» перед лицом жизни Бабочкин противопоставил иное понимание произведения: нет, возразил он, это — сильный дух, смелый ум, красивый человек, и духовная драма, которую он переживает, способен переживать, она-то и возвышает профессора над окружающими, она-то и поднимает подлинного интеллигента над бездуховными, мещанскими, в сущности, драмами, столь крикливо и столь бездарно разыгрывающимися вокруг него.

Бабочкин внес свои коррективы в чеховскую характеристику Николая Степановича. Он избавил заслуженного профессора и тайного советника от унизительных примет близкой смерти, от постоянного тика, трясущихся рук и трясущейся головы. Чеховский профессор говорит о себе, что он «тускл и безобразен», что он — «жалкая фигура». Актер, однако, такой резкости избегал. Облик профессора строг, старость его красива. Зато одну из главных чеховских тем, тему отчужденности профессора от его семьи, Бабочкин подхватывал с радостью и подал с чрезвычайной отчетливостью. Ему удалось провести разговоры с женой — женщиной «сырой», растрепанной — так, что становился заметен оттенок изумления, которым окрашена терпеливая, покорная неприязнь Николая Степановича. Он всякий раз будто впервые видел эту рыхлую, неприбранную особу, и ему нужно было какое-то время (доли секунды, но мы их улавливали!), чтобы заново найти ей место в собственной жизни, поместить ее туда, где она, оказывается, должна пребывать.

Та же игра была у Бабочкина и во время общих, чинных семейных обедов. Мы почти физически чувствовали, каким призрачным, нереальным, как будто приснившимся казался профессору его собственный дом. В глазах у Бабочкина, когда Николай Степанович разговаривал с супругой, с дочерью, с ее женихом, все время ощущалась некая тревожная вопросительность. Он будто не решался поверить, что все это происходит вьявь. Все это слишком чуждо ему, чтобы быть реальностью. Скорее уж можно было бы допустить, что перед ним — какие-то видения, выплывшие вдруг из белесой мглы утомительной бессонницы!..

Нет, однако же, все это реальность! Реален этот самодовольный, сытый, глупый жених с его дурацкими бакенбардами и дурацкими усами. Реальны восторженные влюбленные взгляды, которые, щуря глаза, бросает на своего поклонника профессорская дочь. Ее



«Скучная история». Николай Степанович

манерничанье и кокетство. Заискивающие интонации матери семейства, не знающей, как еще угодить жениху. Все это — самая что ни на есть доподлинная действительность, и она перла на Николая Степановича нагло, цинично, настойчиво. Реальность есть пошлость, вот ведь что получалось!

Куда деваться и как спастись? Спасение для профессора одно: его поздняя, его последняя любовь, которая, по Тютчеву, «и блаженство, и безнадежность». С удивительной строгостью, почти холодно, сумел Бабочкин все это передать: и блаженство, и безнадежность. И даже более того, сумел показать нам, что Николай Степанович вовсе не идеализирует Катю — предмет своей любви. В том и горе-то, что и в ней, такой не похожей на его жену и дочь, он безошибочно угадывал иную ипостась все той же пустоты, все той же фальши.

Конечно, Николаи Степанович не в силах изменить жизнь, обступающую его, не в силах остановить пошлость, захватывающую и его дом и даже — увы!— его любимую Катю. Но он в силах был осознать собственную слабость, собственное несовершенство, он испытывал чувство боли и стыда, размышляя о том, как прожил свой век, он оказывался в состоянии мужественно и до конца осознать собственное поражение — а это ведь далеко не всякому дано. Наш интерес к нему — все возрастающий — был продиктован артистом, сумевшим передать не только обаяние подлинной интеллигентности, но и смелость мысли, безбоязненно готовой идти до последней точки, до приговора, зачеркивающего прожитую жизнь.

Роль, полная глубочайшей печали, была сыграна с затаенной гордостью.

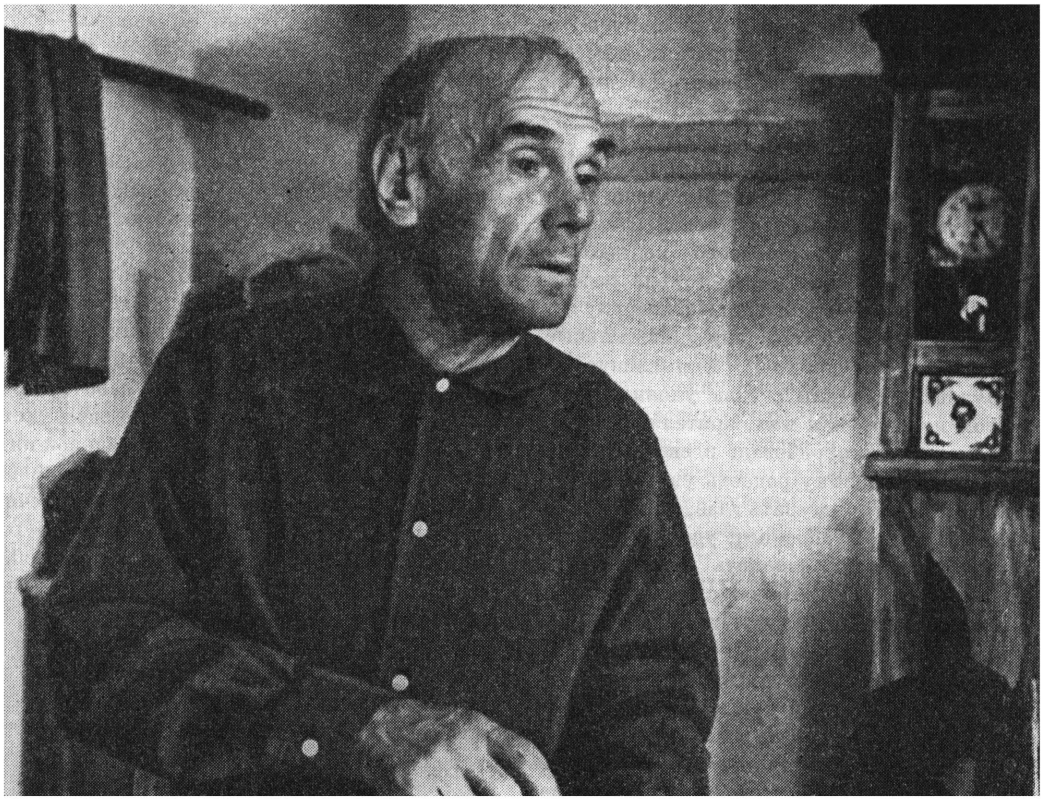
Можно попытаться понять, как была сделана эта роль. Некоторые особенности работы Бабочкина замечались сразу: прежде всего — необычайная длительность его крупных планов. Лицо артиста не просто на какой-то миг придвигалось к зрителю почти вплотную. Нет, его лицо постоянно было вблизи. В результате же возникла совершенно новая, небывало короткая дистанция между актером и зрителем. Актер занимал позицию собеседника, удостоившего зрителя своим доверием. Он обращался не «ко всем» — не ко всей публике зрительного зала, но — к одному, избранному человеку. Конкретно ко мне. Только ко мне. Только к вам. Он мне — или вам — доверялся, он мне — или вам — рассказывал самую потаенную правду собственной жизни. И это было более чем понятно: то, что он рассказывал, ведь не могло быть сообщено всем или многим. Разговор происходил очень личный, интимный и сокровенный.

Возможности телевидения были использованы артистом для создания особой формы и особой атмосферы разговора со зрителем н а е д и н е.

Такая форма потребовала самого утонченного психологизма игры, непогрешимой правды каждой интонации, каждого душевного движения, каждого взгляда. Главное же — непрерывность этого потока правды. Чем длительнее его течение, тем сильнее мы ему отдавались, тем больше мы вверялись ему. Вот почему Бабочкин по возможности избегал перебивок, и в тех редких случаях, когда камера отодвигалась и лицо Бабочкина с крупного плана отходило на средний план, глаза его все равно продолжали глядеть в глаза зрителю. Ему тут нужна была непрерывность общения с собеседником, сплошная линия развития, его не устраивал тут пунктир, хотя бы и самый точный.

Казалось бы, артист набрел на тему, которая жаждет продолжения и развития. Но Бабочкин не был бы Бабочкиным, если бы ее продолжил. Сразу после «Скучной истории», резко меняя курс, он взял «Плотницкие рассказы» Василия Белова, и содержанием его новой роли стала исповедь деревенского малограмотного старика, простого плотника, Олеши Смолина.

Дистанция между двумя этими ролями, в биографии артиста расположенными рядом, по соседству,— огромна. И это никого бы не удивило, если бы речь шла о двух, пусть даже очень сильно сыгранных коротких эпизодах: все знали, что Бабочкин виртуозно владел пластикой, мимикой, интонационным рисунком роли, что в сфере внешней характерности он



«Плотницкие рассказы». Олеша

способен был преподнести зрителям любые сюрпризы. Но в данном-то случае перед нами были не просто две большие роли, а две от начала и до конца заново прожитые, совершенно ни в чем не совпадающие, отделенные даже и во времени, в русской истории почти что целым столетием, две судьбы — каждая сама по себе.

Правда, в обоих случаях Борис Бабочкин играл стариков, так сказать, подводящих итоги. Но это обстоятельство, разумеется, только осложняло задачу артиста, ибо итоги-то подбивались эмоционально разные, даже полярно противоположные: фиаско профессора и победа плотника.

Один — в прекрасном строгом костюме, в белой крахмальной сорочке, с благородным и умным лицом, с серебристой сединой над высоким лбом, с горькой складкой усталого рта, с привычно-уверенными, плавными жестами рук искушенного оратора, умеющего владеть аудиторией, с речью округлой, достойной, изящной.

Другой — в замурзанном сером ватнике, в старой солдатской ушанке, косо нахлобученной на голову. У него — задубевшее, обветренное лицо человека, привыкшего работать под открытым небом при всякой погоде, разговор простоватый, будто вразвалку, с хитрецой, с прибауточками, со внезапными паузами воспоминаний или размышлений...

Речь одного (Николая Степановича) — огромный монолог, обращенный и к себе, и к собеседнику, трезвый и горестный анализ целой жизни.

Речь другого (Олеши Смолина) — да как вам сказать?.. Просто болтовня, ни на чем специально не сосредоточенная, легко перескакивающая с темы на тему, необязательная, шутливая. Олеша Смолин вовсе не пытался осмыслить свою жизнь, он ее только рассказывал, особенно напирая на забавные случайности, на события смешные или удивительные. Он развлекал слушателей. Осмысление же этой судьбы Бабочкин с едва уловимым лукавством перепоручал нам, зрителям. Артист играл, как Смолин работал: в свое удовольствие. Олеше Смолину радость уверенной рукой взять топор, прищурить глаз, замахнуться, нанести короткий уверенный удар по бревну, довольно крякнуть, отколоть именно такую щепу, какая нужна. Борису Бабочкину радостно было в эти мгновения становиться Олешой Смолиным и смаковать его разговор, неспешный, плавный, обстоятельный.

Гораздо охотнее, чем в «Скучной истории», уходя с первого плана на второй, не так настаивая на продолжительности «сольных» кадров и чаще вступая в дуэты, Бабочкин весело и оживленно играл с партнерами, но как бы одновременно адресовался и к нам, ибо у Олеши-то Смолина секретов нет! Он — человек общительный, душа нараспашку!

В «Скучной истории» собеседник Бабочкина испытывал ощущение, что ему, лично ему, оказано огромное, чрезвычайное доверие. В «Плотницких рассказах» Бабочкин умело создавал у зрителя ощущение счастливой случайности, которая позволила ему — вот ведь повезло!— услышать всю эту немудреную, безответственную, казалось бы, Олешину болтовню, попасть в атмосферу жизни, прожитой беспланово и просто, но, тем не менее, мудро.

Особое и важное место в этих плотницких рассказах занимала фигура Авинера Козенкова, вечного антагониста и, что всего удивительнее, неразлучного друга Олеши Смолина. «Всю жизнь у нас с ним споры идут, а жить друг без дружки не можем»,— сообщал, будто и сам изумляясь такому странному казусу, Олеша Смолин. Эпизод за эпизодом возникали перед нами разнообразные коллизии этой дружбы-вражды. И скоро все становилось ясно, куда как ясно! Авинер — демагог, лодырь, паразит, Олеша — вечный труженик, честнейшая душа, на этот счет не могло быть никаких сомнений. Отчего же добро и зло, труд и лень, правда и ложь так легко уживались рядом, отчего, поссорившись и даже подравшись, старики вдруг мирно усаживались рядком и выпивали, как ни в чем не бывало? А именно оттого — лукаво намекал нам Бабочкин одной только едва-едва уловимой, и все же явственно снисходительной интонацией обращения Олеши к своему сварливому «оппоненту»,— именно оттого, что вечные антагонисты все еще надеются один другого убедить каждый в своей правоте. Их спор, длиною в целую жизнь, продолжался у нас на глазах. И мы-то легко догадывались, чья возьмет, мы-то видели, на чьей стороне истина. Ибо Олеша говорил с Авинером не «с позиции силы», а — с неизмеримо более высокой позиции здоровой нравственности. В одной этой интонации, благодушной и насмешливой, в сущности, был весь итог целой жизни.

И еще ее итог — красота. Красота речи, пересыпанной своими, прочными, отшлифованными временем словами. Красота работы, ладной, но неторопливой, быстрой, умелой и чистой. Красота движений, экономных, целесообразных, точных. Красота всего облика плотника, облика, который вовсе не казался, нисколько не казался творением актерского искусства, но выглядел созданием самой жизни.

С той же повелительностью, с которой он заставил нас, затаив дыхание, вслушиваться в «скучную» историю старого профессора, Бабочкин внушил нам жгучий интерес буквально к каждому слову, произносимому старым плотником. И на этот раз артист легко вовлекал зрителей во внутренний мир человека, которого жизнь вовсе не баловала, напротив, гнула и била, ломала, но не сломила.

Конечно, сама по себе его речь, насыщенная

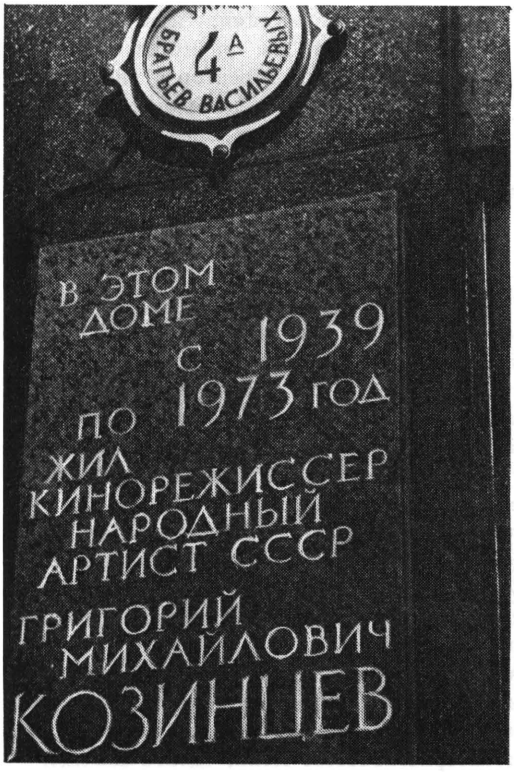
удивительно меткими, неожиданными сопоставлениями, смелыми и рискованными движениями фразы, являет собой — спасибо Василию Белову! — такую свежесть и такую силу сегодняшнего простонародного языка, что поневоле заслушаешься. Текст великолепен. Но был и подтекст, который проницательно обнаруживал Бабочкин. Если «Скучная история» напоминала гениальные тютчевские строки о последней любви, то «Плотницкие рассказы» вдруг вызвали в душе есенинскую встревоженность:

Может быть, и скоро мне в дорогу
Бренные пожитки собирать...

В самой глубине веселых глаз Олеши Смолина, каким сыграл его Бабочкин, пряталась грусть. Ему жаль было расставаться с жизнью. Не страшно, но — жаль.

Роль, полная оптимизма, была сыграна с затаенной печалью.

И в «Скучной истории» и в «Плотницких рассказах», исполненных Бабочкиным, хоть он и не мог этого знать, незадолго до его внезапной смерти, артист подвел итоги и собственного пути. В финале жизни он утвердил и продемонстрировал искусство тончайшего психологизма, движимое силой глубокого нравственного убеждения в том, что человеческая жизнь должна быть устремлена к высшей цели и послушна велениям совести. Высокая одухотворенность правды была стимулом исканий режиссера и актера, который всегда упрямо шел против течения и, под конец, оказался в силах, всем на удивление, превозмочь собственные годы. Он сделал уверенный шаг в будущее, и зрители грядущих десятилетий, когда они увидят Бабочкина на экране, испытают те же чувства восхищения и любви, которые он так щедро дарил нам, своим современникам.



В годовщину смерти выдающегося советского кинорежиссера Григория Михайловича Козинцева на доме, где он жил последние годы, была открыта мемориальная доска.

На митинге, посвященном церемонии открытия мемориальной доски, слово о Григории Михайловиче произнес народный артист СССР кинорежиссер И. Хейфиц.

Своими воспоминаниями об учителе поделились народный артист СССР Ю. Толубеев и кинорежиссер И. Авербах.

На митинге выступили также директор студии «Ленфильм» В. Блинов, писатель Ю. Рытхэу, начальник Главного управления культуры исполкома Ленсовета Б. Скворцов.

А. Митта

Творчество и производство

Заметки режиссера

Когда сейчас вновь возвращаешься к тем вопросам, которые выдвинуты были в Постановлении ЦК КПСС о дальнейшем развитии нашей кинематографии, видишь, какие серьезные идейно-творческие задачи поставлены перед кинематографом, насколько широка развернутая программа творческой деятельности кинематографистов. Мы должны ее выполнить. И мы уже практически делаем многое из того, с чем связаны заботы о завтрашнем дне нашего киноискусства, о его неуклонном движении вперед. Но чтобы дело спорилось как можно лучше, необходимо, мне кажется, объективно взглянуть на нашу каждодневную работу, на повседневный производственный процесс, в результате которого коллективными усилиями рождается произведение искусства.

Человек посторонний, со стороны глядящий на изменения, которые происходят в кинематографе за последние годы, наверняка видит картину иной, чем те, кто находится внутри производства. Уж очень тесно конкретная работа связывает людей практики с определенным и довольно локальным участком общего дела. Тем не менее, свидетельство подобного рода может камешком лечь в общую мозаику, глядишь, и поможет уяснить общую картину.

Заботы о будущем для работников «Мосфильма» обычно связаны исключительно с этой студией. Так она велика — целый мир; так ревниво наше дело и обладает такой коварной способностью прочно припечатывать к себе каждого человека, что дает каждому возможность или иллюзию осмысленного участия в общем труде, ни с чем не сравнимое ощущение, что твой личный вклад помог какому-то общему достижению. Гример, не считая часов, по вечерам шьет парик — ведь он через неделю на полгода пристанет к лицу прославленного артиста. Второй оператор до ночи сидит в лаборатории после утомительной съемки — в изображении, которое завтра удивит группу, есть две-три его идеи: хочется, чтобы их заметили. Директор с унылым как будто видом оглядывает декорацию, пряча довольную ухмылку. Кто оценит изворотливость, с которой он наскребал по смете деньги на эти хоромы, а ведь доказать, что денег нет, было проще простого. Теперь он один знает, что декорация обязана ему своей жизнью.

Сотни профессий, и ни одной безликой. В каждой хоть когда-нибудь да наступит миг, когда всему делу именно она окажет решающую помощь. Для всех этих людей не только удача фильма — подлинная бескорыстная радость. Рабочая атмосфера студии — это фон всей их жизни. И по множеству примет, а не только по графику запуска фильмов в производственный цикл видно, что на студии установился здоровый климат. Работа идет планово, без рывков и лихорадки. Больше продуманности и взаимосвязи в звеньях производства. Более тщательно готовятся решения, потому что обнаружилось вдруг на студии то, чего никогда не хватало и за валюту было нельзя купить: главный дефицит кинопроизводства — время. Это урожай плановой предусмотрительности. Итак, сдвиги налицо.

От редакции: статьей А. Митты мы продолжаем новую рубрику — материалы, печатающиеся под этой рубрикой, призваны способствовать дальнейшему повышению профессионального уровня кинематографа. Статьи, публикуемые под рубрикой «Лаборатория», носят дискуссионный характер — к обсуждению затронутых в них вопросов мы приглашаем читателей журнала.

Но наивно думать, что оздоровление производства способно уменьшить количество проблем. Наоборот. Естественно, что тут-то проблемы и стали обнаруживаться с невероятной способностью к росту и размножению.

Там, где прежде лихорадка запуска вдогонку за уходящей натурой, за ускользающей клеточкой плана покрывала собой все несовершенства и вопросы рубились волево, без мысли о завтрашнем дне, теперь вошли в обычай обсуждения, раздумчивые решения, поиски вариантов оптимальных. Как же тут не вспыхнуть, не выявиться множеству вопросов, которые прежде в спешке заталкивались в угол — не до вас, мол, план горит. Да, наверное, в мире нет более питательной среды для проблем, чем студия. Это ведь здесь самое произвольное, что есть — фантазия художника — сталкивается с самым безусловным — планами, сетками графиков, трудом конкретных людей, финансами и временем. Словом, студия развивается и вширь и вглубь. Вступают в строй новые мощности, появляется новая техника. Прорастает инфраструктура связей разных цехов и производственных служб. И все это имеет самое прямое отношение к творчеству. В нашем деле реализация творческого замысла полностью опосредована трудом сотрудников. У режиссера есть только воля. Конкретность его идей — это то, что может предоставить ему студия. Какой же становится студия? Что следует самому учесть в будущих творческих планах, чтобы полнее использовать ее резервы и чтобы вложить по возможности свой опыт в развитие студии? Для режиссера это вопросы насущные.

В киномире «Мосфильм» — явление уникальное. Ничего подобного по масштабам нет, скажем, ни в Индии, ни в Японии (страны, где мне приходилось видеть кинопроизводство), хотя по количеству фильмов обе страны превосходят нас. Совсем иное, непривычное производство: фильм собирает вокруг себя множество мелких и мельчайших компаний — каждая для определенных операций. Парк съемочной аппаратуры — одна фирма. Осветительная аппаратура — другая. Гример — от третьей, пиротехник — от четвертой и т. д. Они, как булавки к магниту, прилипают на время съемок.

Эффективность производства более высокая, но, конечно, постановщик рядового фильма подумать не может о тех возможностях, которые для нас являются привычной нормой.

При этом даже поверхностное знакомство с принципами организации убеждает, что такая постановка дела помогает только продюсерам, позволяет им выжить в трудной конкурентной борьбе.

Крупные фирмы становятся такими магнитами, к которым, по мере необходимости, прилипает то больше, то меньше мелких специализированных ячеек. При этом отношения складываются так, что при провале фильма разоряется только деловая мелочь, а при успехе богатеет только крупная фирма.

Во Франции, где крупных фирм-производителей почти не осталось, мне довелось быть свидетелем такого события: в один день около семидесяти фильмов были остановлены на всех стадиях производства. Италия из-за возможного кризиса запретила финансирование всех зарубежных постановок, а во Франции совместное производство — основа половины фильмов. Десятки мелких продюсеров разорились в тот день. По актерскому миру прокатилась паника, но этот жестокий удар не сокрушил тренированное на кризисах кинопроизводство. Оно приспособилось и к странному, рискованному способу жизни. Ясно, что в этой эволюции интересы искусства подчинены условиям, которые диктуют изворотливые дельцы.

На этом москитном фоне «Мосфильм» выглядит как океанский корабль. С каждым годом он становится все более уникальным явлением в киномире.

«Мосфильму» под силу постановочные задачи, которые не может решить ни одна студия. Но пользуемся мы ими с досадной неполнотой. Проблема в том, что мы сами еще не осознали всего своего потенциала. При этом не лень, а горький опыт приучает к осторожности. Цепь, которая образует производство, представляется мне состоящей из звеньев разной прочности: стальное звено, звено из мягкой

жести и — из пеньки. По какому же звену мерить общую прочность?

Коснусь проблем режиссуры в производственном цикле. Японский коллега объяснил мне, как фирма готовит режиссера к постановке. Шесть лет — и это еще самый малый срок — после окончания кинофакультета будущего режиссера проводят через все звенья производства. Он работает и помощником режиссера, и ассистентом, и литературным редактором (только там человек на этой должности не обсуждает сценарии, а сочиняет их), и монтажером. Все это время руководство фирмы присматривается к будущему режиссеру, подбирает ему тип фильма, в котором он может принести фирме доход. И первый из доверенных режиссеру фильмов становится в случае успеха моделью, по которой он штампует фильм за фильмом, выжимая до последней иены успех. Это условие распространяется не только на рядовых работников. Один из самых одаренных молодых режиссеров Японии Едзи Ямада десять раз снимал комедию о добром чудаке Тора-сан, чтобы получить право снять простой и горький фильм «Родина». Для режиссера менее яркой одаренности выпасть из амплуа, уготовленного фирмой, по своей воле почти невозможно. Такой способ съемок формирует ремесленника-виртуоза, чемпиона с узким набором великолепно освоенных трюков или, как говорят в футболе, «наработанных комбинаций».

Он входит, как притертый блок, в цепь других блоков, такой же профессионал, как и окружающие его сотрудники. Я видел этих людей в работе. Стремительный ритм съемок, быстрые, четкие распоряжения, тренированные актеры, с полуслова все понимающие, хваткие ассистенты. Три репетиции, один дубль — и сложный кадр с пятью актерами в сцене снят. Все, не сговариваясь, вычеркивают что-то в своих книжечках и, не вступая в объяснения, приступают к следующему кадру. Какое это имеет отношение к искусству в нашем понимании? Не знаю. На первый взгляд, никакого. Но ведь профессионализм нельзя рассматривать, как альтернативу творчества. Чтобы что-то сказать в кино, надо очень много уметь. И наш медлительный раздумчивый процесс съемок нередко своим шероховатым ходом покрывает не своеобычный ток режиссерской мысли, а малое умение и слабую взаимосвязь сотрудников.

Классическое представление о режиссере как о художнике, который окружен сотрудниками, будто красками палитры, и, подчиняясь своей творческой воле, мазок за мазком наносит тона, выявляя из хаоса очертания своих замыслов,— такое представление зарубежная индустрия зрелищ выкинула из обихода, как громоздкую старую радиолу, и заменила маленьким кубиком транзистора, который вставляется в схему, принимает импульсы, преобразовывает и передает дальше по схеме.

Думаю, что такой «прогресс» у нас не привьется. Но хорошо бы понять, что мы ему противопоставляем? Какой облик режиссуры? Количество фильмов растет и будет расти дальше. Таланты в той же пропорции прибывать не могут, во всяком случае, пока такого роста не наблюдается. Профессионализм — это другое дело. Он может и должен расти. И кажется, что «Мосфильм», студия с огромными возможностями, должна тщательно и многотрудно готовить кадры режиссеров. Посвящать их во все тонкости своего обширного хозяйства, выявлять их возможности там, где они могут усилиться от контакта с возможностями студии, адаптировать к своеобразию студии и так далее — в этих почти маниловских размышлениях трудно остановиться.

Пока происходит обратный процесс. Большие возможности студии приспосабливаются к малому репертуару режиссерских умений.

Причем эволюция непрофессионализма тоже происходит. Даже на моей памяти в режиссеры пробивались просто невежды, которые ненужными довесками толклись между артистами и операторами. Сейчас это пройденный этап непрофессионализма. Новых фигур такого рода не прибывает, а старые пообвыкли; те, кто не набрался опыта, обзавелись золотыми характерами — такой со всеми согласный, всем довольный, всем угождающий режиссер мажется, как масло.

Сегодняшний непрофессионализм — в низком уровне привычных навыков. В отсутствии новых постановочных идей, в том, что фильмы наши порой являют собой не интересно поставленные, а грамотно прочитанные сценарии. Прежде, лет десять назад, эта разница была почти неощутима. Грамотное прочтение литературы, то есть такое, где выявлены сюжетные узлы, с выражением обозначена кульминация и особо значительными паузами подчеркнуты идейные акценты,— гарантировало фильму если не успех, то по крайней мере спокойную недолгую жизнь.

Но меняются времена, и слово «постановка» все больше обретает обширный смысл. Необходимость постоянного обновления зрелищного и жанрового разнообразия, на которое как раз указывалось в Постановлении ЦК, призывает к жизни умения, какими, увы, многие из нас не обладают. На студии как будто бы появились новые жанры. Но пропасть лежит между безусловностью образа и игрою в «как будто».

Есть мюзиклы — но разве они достойны марки «Мосфильма»? С успехом прошли два-три приключенческих фильма, но жанрового пласта они не вскрыли. И сейчас ясно почему — трюки и постановочные решения их были в значительной мере вторичны, проще говоря, списаны с зарубежных фильмов. Идея мастерской комедийных фильмов пока что обросла лишь помещением с редакторскими столами. Из всего огромного разнообразия постановочных фильмов едва ли только не фильмы о войне делаются всерьез, как жизненно важное дело.

В Париже над кинотеатром, где показывали наш фильм о войне, висело объявление: «Традиционное русское военное шоу с танками». Меня поцарапала эта технологическая реклама. Но потом я подумал: не в убыток же себе ее вывесил прокатчик. Он взывает к зрителю. И акцентирует то, что несет успех. Кино — жестокое занятие. Какую бы боль ты ни обнажал перед людьми, за ней должна стоять конструкция. И если ты хочешь, чтобы зрители не разглядывали твой фильм, а погрузились в него, как в жизнь или фантастическое видение, их, неподвижно сидящих в полутьме зала, надо властно взять и умело протащить, не потеряв. Для этого в кино профессия режиссера, и уже над ней, кому дано, поднимается талант личности.

Формирование профессии в нынешних условиях — в значительной мере дело студии. И дело это очень непростое. Сколько есть режиссеров, столько мнений на этот счет. Не буду касаться творческой стороны дела. Рассмотрим компонент профессиональный. Поглядим на типичного режиссера «Мосфильма», как он набирает свой багаж командира производства.

Во ВГИКе условия съемок носят чисто учебный характер. Информация о процессах, связанных с профессиональной работой, получается из лекций и бесед с мастерами старшего поколения. То есть часто в молодежь внедряется информация десятилетней давности. Это в лучшем случае. Далее: работе с актером, естественно, лучше поучиться у театральных мастеров. За многие годы посещения театральных репетиций у крупных мастеров театра я ни разу не встретил там ни одного студента ВГИКа, хотя в московских театрах, причем самых известных, открытые репетиции — обычное дело.

Ныне актеры, дебютировавшие в режиссуре, несут с собой багаж общения с режиссерами, навыки профессионального видения площадки, испытанные на своем опыте. Но актерский опыт — не все, что надо режиссеру. Нужен кругозор, обширная информация, знание, хотя бы примерное, технологических новинок производства. Чтобы поставить перед сотрудниками задачу. Чтобы дать им непривычное задание. Разглядывая фильмы, многому не научишься. И выходит, что режиссер, вступая в производство, не вносит в него свежего дыхания, а быстро привыкает к сложившейся атмосфере студии. Прошло два-три года, и он уже совсем обтесался, вписался в студию. А ведь не секрет, что производительность наша во время съемок в 3—5 раз меньше, чем за рубежом. И никакой экономией этот разрыв не преодолеть. Нужна новая технология, новые производственные идеи. Внедрить их в сознание режиссера насильно не удается.

А чтобы люди сами захотели так работать, надо, чтобы они увидели эти процессы наяву, что-то приняли как разумное, чем-то загорелись, что-то отвергли.

Не странно ли, что среди самых разных форм международного сотрудничества совсем нет обстоятельных стажировок для режиссеров? У нас есть мастера, которые могут многому научить своих коллег. Но это не исключает того, что непривычный для нас способ производства содержит много ценного. Только надо трезво оценивать непривычное. По себе могу заметить, что два месяца общения с японскими коллегами не только подчеркнули для меня удивительное положение режиссера в нашем кинематографе, но и позволили набраться множеству мелких ремесленных навыков, о которых ни в какой книжке не прочтешь и с чужих слов не усвоишь. И если в итоге я стал работать быстрее, с более широким набором профессиональных приемов, то это значит, что голова моя больше занята творчеством, а производство идет увереннее.

Естественно, что все мои размышления и планы на будущее связаны со студией, на которой я работаю, с ее развитием. Студия планирует строительство огромного суперпавильона — и я начинаю думать о включении в будущие свои работы небывалых декоративных комплексов со сложными эффектами. Комбинированный цех разрабатывает новый метод съемок, следовательно, на моей палитре появятся новые краски. Грешно не пользоваться ими. Мне кажется важным работать, ясно понимая путь, по которому развивается студия, не только для того, чтобы умело пользоваться ее резервами, но и для того, чтобы лучшим образом влиять на ее прогресс. В конце концов, студия — это не парк технических приспособлений, обслуживающий киноактеров, а совершенно уникальное собрание талантливых людей самых разных творческих профессий. И от режиссера зависит, с какой полнотой и пользой для общего дела они раскроют свои возможности.

Как-то на моих глазах один драматург, в зрелом возрасте впервые принявший участие в создании фильма, поразился необычайной концентрации одаренных и увлеченных своим делом людей на киностудии.

— Много я повидал разных мест и людей, но в голову не приходило, что под боком, на «Мосфильме», так спрессованы талант и увлеченность. На этой почве, кажется, как говорил Гоголь, воткни в землю палку, и она сама расцветет.

В словах этих, однако, виден восторг, а скрыт горький упрек. Наши фильмы очень часто выходят не на уровне того творческого потенциала, которым заряжена студия. Зачастую видишь, как людей, способных решать сложные задачи, примитивный режиссерский замысел фильма обрекает на элементарные рутинные действия. А могли бы за то же время и за ту же зарплату сделать нечто небывалое.

Однако работает ли в организме студии некий саморегулирующий механизм, вызывающий к жизни оригинальные творческие замыслы?

Я имею в виду не творческую фантазию художников, а нечто столь же объективное, как месячный план, смета расходов. К примеру, государственный план — это непрерывно действующий регулятор всего процесса создания фильма. Он придает созданию фильма не только ритмичность и экономическую целесообразность. Он влияет и на замыслы объединений: фильм, гарантирующий слаженный процесс, охотнее запускается в работу, сценариям придается определенная форма. Смета расходов — тоже регулятор: она жестко ставит на землю фантазии художника. Каждая мечта просчитывается в рублях десятки раз во всех измерениях — грим, костюм, павильонные площади, смета на массовку и дымы...

Однако нельзя не видеть, что чем тщательнее и полнее пытается студия использовать свои резервы, тем однообразнее становится идеальный стереотип фильма. Несколько утрируя, можно сказать, что самой удобной формой постановочного решения становится такое, где два-три актера разговаривают в среде из фундусной фанеры.

Я не вижу объективного стимулятора для создания подлинно оригинального фильма.

Стимулятора, который бы поощрял все звенья производства к внедрению чего-то небывалого, удивительного, радостно-неожиданного. Скорее наоборот, каждое, даже незначительное нововведение порождает цепи взаимосвязанных конфликтов.

Уж очень отлажена и наработана привычная схема. Новым идеям внедриться в жизнь студии мешает не злая воля, не равнодушие, не малая компетентность, нет! Самое удивительное, что доброжелательность, профессионализм и увлеченность вступают в конфликт там, где противная сторона является некоей абстракцией, порожденной нами же.

Два-три маленьких примера из сотен, ежедневно решаемых производством.

Пришла режиссеру идея поставить фильм, где бы работники студии получили задания на уровне своих резервов. Достаточно скромный, но не во всем обычный фильм. Он приглашает молодого талантливого художника, который делает несколько интересных эскизов. Бюро художников протестует. Нечасто на студии выпадает столь интересная для художника работа — дайте возможность раскрыть свои таланты штатным работникам студии. Это резонное возражение.

— Что же,— говорит режиссер,— я не против, давайте устроим конкурс. Может, чьи-то эскизы будут столь же интересны и близки строю фильма?

Увы, на студии конкурс есть только для артистов, их можно вызывать, репетировать, снимать, «пробовать» — как говорим мы, вытеснив из сознания несколько унизительный оттенок этого рабочего термина. Всех остальных надо брать наверняка. Попросить сделать пробный эскиз — это воспримется как обида. Атмосфера творческого конкурса не имеет соответствующих регуляторов, никак не поощряется. И сами подумайте, какая это морока, хлопотная и эмоционально напряженная процедура — творческий конкурс. Зачем штатным работникам студии самим лезть в эти неприятности? Так ты не лучше и не хуже других — такой же, как все в штате. Режиссеру остается путь конфликта: «пробивать» нужного человека через руководство.

Никакой драмы в этом нет. Как правило, разумная аргументация имеет успех. И в данном случае достигнут компромисс: художник со стороны в паре с художником со студии приступают к работе над фильмом.

Они делают интересные декорации, где прихотливая выдумка декоративных работ заменяет эффект дорогостоящих построек на больших площадях.

Но необычность творческой мысли тоже стоит денег, на студии все сто́ит, все оплачивается. Придумана, скажем, уникальная декорация, вся расписанная под старинный гобелен. Задолго до съемок в группу приходят художники из отдела подготовки. Они радуются предстоящей работе. Еще бы, им, людям с высшим художественным образованием, приходится рисовать одни небеса на фонах. А тут такая вкусная работенка, необычная! Кажется, все соединилось: и талантливый замысел художника, и возможность его реализовать средствами работников студии. Нет, оказывается, есть расценки, по которым группа платит отделу подготовки за постройку декорации. И по этим расценкам декорация будет слишком дорога. Перерасход! Его директор картины не допустит.

— Как же так?— недоумевает режиссер.— На студии нельзя реализовать талантливый эскиз силами талантливых работников?

Нельзя. И эскиз упрощается. И фильм становится немножко менее интересным. Действуют регуляторы экономичности и бездействуют регуляторы творческой активности. А ведь деньги из одного кармана кладутся в другой.

Еще пример.

На студии разработана новая форма комбинированных съемок — фронтпроекция. Интересно, экономично, свежо. Режиссер включает эту съемку в замысел фильма. Но для того, чтобы ее провести, в павильоне надо предусмотреть точку отхода для аппарата. Это значит — иметь не застроенный декорациями участок павильона. А декорации сейчас лепят одна к другой, вплотную. Аренда, которую платит съемочная группа студии за павильонные площади, очень высока. Это один из регу-

ляторов, побуждающих группы искать экономичное решение для постройки декорации. И новый комбинированный метод, экономичный сам по себе, оказывается слишком дорог в общем комплексе затрат. Деньги съедает пустота — незастроенная площадь пола.

Раньше, когда производство было не столь рассчитано и эффективность работы студии не столь велика, такие подробности как-то не становились проблемой.

Тщательное планирование — несомненно прогрессивное явление. И оно будет двигать производство в сторону экономической эффективности. Но диалектика создания фильма состоит в том, что самое безудержное и произвольное в мире творческое воображение художника сталкивается с самым безусловным и конкретным — планами, сетками графиков, рублями. Если в этом столкновении не поощрять фантазию к отысканию новых форм, она скиснет.

Надоедает изо дня в день съеживаться под напором безликой необходимости. В том, что она безлико-объективна, убеждает тот факт, что все работники студии пытаются найти выход, приемлемый для фильма. Раньше сопротивление производственных цехов ощущалось как воля конкретных людей. Им было указано вводить художника «в рамки». Теперь есть инструкции, и мы все сообща пытаемся внедрить в их клеточки какие-то элементы новации.

Насколько проще не пытаться, а располагаться в привычных рамках. Они ведь, к слову сказать, пока еще довольно просторны. Только рассчитаны на определенную, много раз проверенную модель фильма. Ну, действовал бы хоть какой-то регулятор, побуждающий людей раздвигать рамки привычного! Ведь это не прихоть, а долг идейности. Привычное и в этом контексте безыдейное. Оно не волнует, не удивляет, не поражает. А нашато задача поразить, обновить восприятие жизни, углубить понимание основ, на которых держится мир!

Удивить можно чем-то в первый раз. Для каждого первого раза на студии путь непрост. Одна справедливость все же есть — в итоге только этот путь и дает полную радость и полное признание.

Еще о регуляторах творческой активности. Простите за нескромность примера — но в нем есть общий смысл.

У меня в шкафу стоит маленькая ореховая пластинка с эмблемой «Мосфильма» и надписью «Лучший фильм 1965 года». Это самый скромный из полученных мной призов и самый волнующий. В грамоте, которая его сопровождает, сказано коротко: «В знак признательности товарищей». Что может быть выше, чем признание людей, с которыми ты работаешь ежедневно, много лет!

В тот радостный для меня день я четыре раза поднимался на сцену, чтобы взять дипломы за лучший фильм, лучший сценарий, лучшую мужскую роль и лучшую женскую роль года, присужденную, кстати двенадцатилетней девочке, ныне выросшей в превосходную актрису. (Тогда никого из моих товарищей по фильму на конференции «Мосфильма» по итогам года не было. Я принял призы за себя и за них.) Это, наверное, один из самых редких призов — он присуждался всего один раз общим голосованием всех работников «Мосфильма». И отмечались в тот год и лучшая операторская работа, и лучшая работа художника. Почему этого поощрения в нашей жизни с тех пор нет? Непонятно. Так важно поощрить художника признанием, отметить его вклад в общее дело. Ведь живут-то люди на «Мосфильме» картинами! Удивительное производство, где труд людей лишен категории «отчуждения», где хороший ассистент и второй режиссер могут принести в фильм не только усердие, но и неповторимость своих пристрастий и критериев.

Дело руководства — заметить все это, вынести на поверхность нашей общей жизни, подчеркнуть творческий характер нашего труда. С грустью, с самокритической горечью должен заметить, что регуляторы творческой активности на студии много слабее регуляторов экономического контроля.

Мы не обращаем должного внимания на профессиональные достижения, которые появляются в процессе создания фильма. Единст-

венный регулятор творчества — комиссия по категориям оплаты постановочных. А в ней все сплетено в нерасторжимый узел.

Между тем, не поощряя достижений творчества в отдельных звеньях, мы не можем рассчитывать на улучшение качества фильма в целом.

Кстати, Постановление ЦК указывало на необходимость совершенствования системы материального стимулирования студий и работников кино. Пока же этот вопрос практически не решен.

Когда-то на «Мосфильме» в картине режиссера Кончаловского «Дворянское гнездо» были выстроены поразительные по красоте и изобразительности декорации художников Бойма, Двигубского и Ливенталя. Их бы сохранить хоть в альбомах фотографий, на стендах ОДТС. Это многому бы научило, позволило не утерять находки. Подобных достижений на студии немало. Мы их не копим, а забываем, растрачиваем, не выводим на яркий свет внимания, а растворяем в фильме, в признании, достающемся режиссеру.

Студия — столь сложный организм, что для развития ее потенциала необходима система дифференцированных регуляторов, оценки творческих достижений. Должны каждый год быть лучшие художники и лучшие гримеры, лучшие операторы и лучшие ассистенты. Эта структура поощрения творчества должна пронизывать всю студию, все цехи, все звенья производства. Поощрение творчества должно формировать работников студии так же, как поощрение финансовой дисциплинированности. Отдельно действующие экономические регуляторы формируют определенный тип работника — удобный, но не лучший для качества. Есть уже директора «новой» формации. Они умеют, распихав по углам сметы скрытые резервы, утаить от группы несколько смет. Они осмотрительно выбирают фильмы — попроще, режиссеров — посноровистее. Я знаю такого: он груб, ленив, безразличен к творческому процессу. Но у него всегда экономия, и он на доске почета. Разве не по праву? Он выдержал существующие критерии. И я знаю ассистента режиссера, для которой фильм — это день и ночь, ребенок и мать. Она плачет горькими слезами, когда актер, которого она хочет видеть в фильме, не может в нем сняться. Для поощрения этого работника нет объективного критерия. А жаль.

Я попытался показать, насколько тесно, неразделимо связаны в студийной работе творческие и технические звенья, искусство и производство; как вопросы организационно-производственные самым прямым образом влияют на качество нашего труда, а следовательно, на идейно-художественный уровень наших фильмов.

Значит, надо эти вопросы ставить и решать. В наших общих интересах и целях.

К 60-летию К. М. Симонова

Александр Столпер

Правда солдатского подвига

...Константин Михайлович Симонов работал в «Межрабпомфильме» то ли слесарем, то ли осветителем. Тогда мы с ним еще не были знакомы. Впервые познакомились случайно в Ялте, в 1940 году. Этот случай был счастливым. Я и не подозревал тогда, что вся моя дальнейшая жизнь пройдет под знаком совместной работы и дружбы с Симоновым.

С той поры прошло тридцать пять лет. Мне довелось за эти годы поставить много вещей писателя Константина Симонова: «Парень из нашего города», «Жди меня», «Дни и ночи», «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Четвертый»... И я считаю, что мне просто редкостно повезло. Это счастливое стечение обстоятельств для кинорежиссера — встретить автора, которого не только до конца понимаешь, не только во всем согласен с ним — с его размышлениями, его стилистикой, его пониманием современности,— но и не можешь не работать именно вместе с ним, ибо эта работа становится для тебя внутренней необходимостью.

Что меня так привлекает в произведениях Константина Симонова?

Безусловное и всеобъемлющее знание материала. Всегда чрезвычайно интересный положительный герой. Размышления о сегодняшнем дне, всегда присутствующие во всем, что пишет Симонов. Внутренняя поэзия, которая заложена в любом из его созданий. Наконец, совершенная драматургия его вещей — любая из них, я всегда был в этом убежден, может стать интересным экранным произведением.

Поэтичны его проза, его драматургия.

И — драматургична его поэзия. Не случайно ведь на тему одного из любимейших народом стихотворений Симонова — «Жди меня» — поставлен целый фильм.

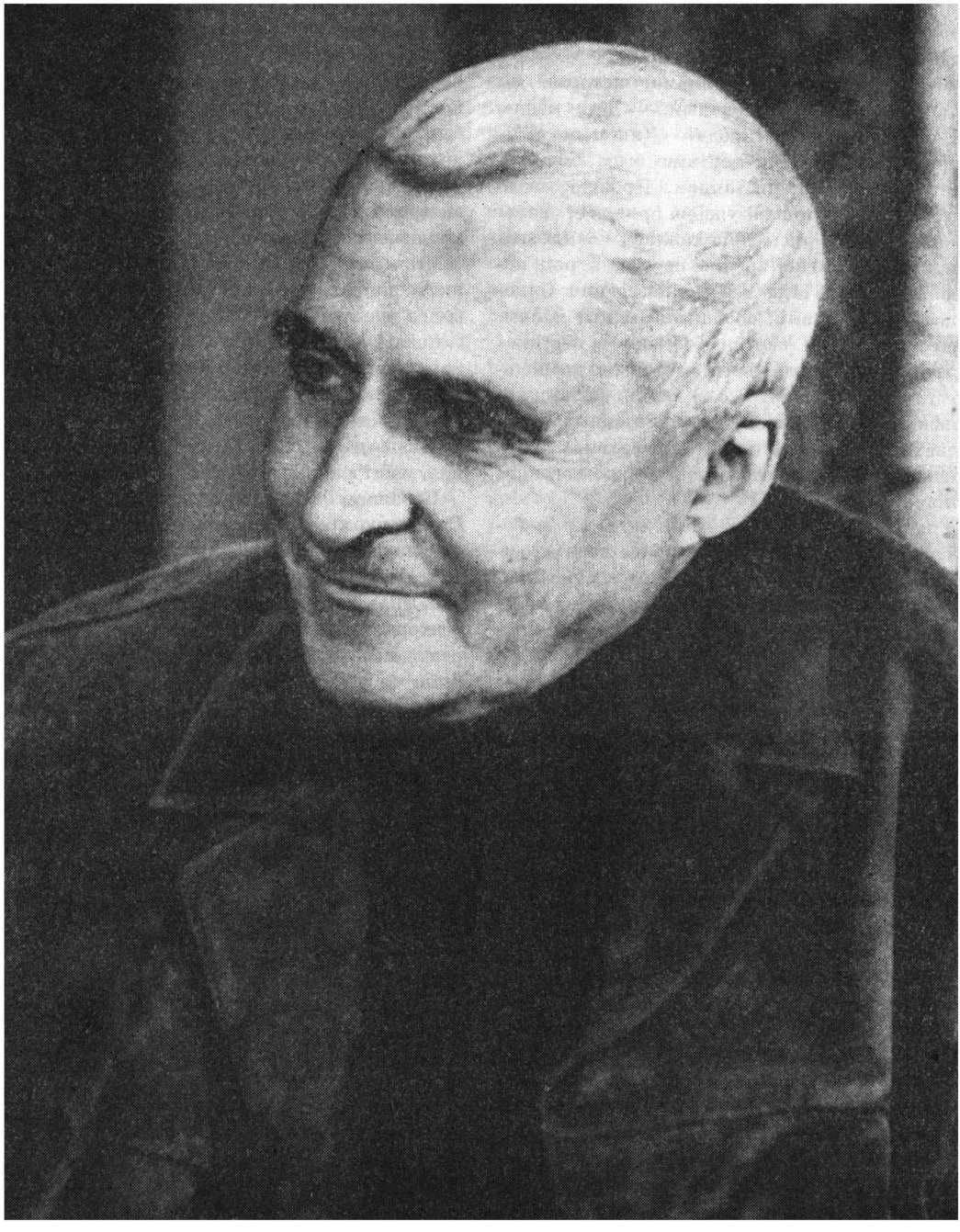
...После трех картин, которые мы с Симоновым сделали во время войны, в нашей совместной работе наступил перерыв. Для меня — грустный, потому что творческое общение с этим писателем — огромная радость. Но перерыв наступил, и длился он лет десять-двенадцать.

Но не прерывалась наша дружба.

Симонов тогда приступал к работе над своей трилогией «Живые и мертвые» — роману, которому суждено было стать одним из самых ярких художественных свидетельств подвига нашего народа в Великой Отечественной войне. В его основу легли дневниковые, хроникальные записи Симонова — фронтового журналиста.

Меня всегда поражало в этом произведении удивительное знание самого глубинного материала войны, знание не только очевидца — а и участника. И прежде всего — знание людей, которые воевали и победили. За каждым образом этого грандиозного романа вставали реальные люди — это мог быть один человек или сразу несколько, давших свои черты герою романа,— но всегда точно понятые, раскрытые и дорогие писателю. Многих из этих людей я знал...

Симонов и кинематограф сегодня неразделимы. Над экранизацией его произведений работали великолепные мастера, и среди них такой титан, как Всеволод Пудовкин. Сейчас эту работу продолжают молодые режиссеры. И многим из них сопутствовал успех — многим! Симонов умел увидеть то главное, чем



живет народ, что его волнует, и поэтому его произведения отвечали самым глубоким духовным потребностям времени.

Между первыми картинами, которые мы делали вместе с Симоновым,— «Жди меня», «Парень из нашего города», «Дни и ночи» — и фильмом «Живые и мертвые» была, мне думается, огромная дистанция. Прошло много лет, и война отошла уже в прошлое, изменились, углубились, пополнились новым знанием и наша точка зрения на целый ряд явлений войны. Тогда и в произведения Симонова вошел новый, обобщенный опыт войны. Естественно, что картина «Живые и мертвые» и глубже и значительнее, настолько, насколько глубже и значительнее стали сами симоновские произведения послевоенных лет. Успех фильма «Живые и мертвые» — это прежде всего, конечно, успех симоновского романа.

Главное в творчестве этого писателя — безусловная вера в огромную нравственную силу советского человека, вера в его мужество, в его достоинство, в его любовь к Родине и превосходство над врагами, в его волю к победе.

Ведущей мыслью и романа и фильма «Живые и мертвые» стала та очевидная сегодня истина, что корни нашей победы начинались еще в июле 1941 года. Этой мыслью сильны лучшие, самые волнующие страницы книги — вспомним хотя бы эпизод с артиллеристами, которые тащили свое боевое орудие за тысячу километров от Бреста. Эта мысль наполняет произведение о самых трагических, самых трудных для нашей страны днях войны — глубоким оптимизмом. Армия отступала. Но каждый ее боец уже с первых дней войны, насмерть сражаясь за каждый клочок родной земли, главный свой бой, свой личный бой — выиграл. И, как пишет в своем романе Симонов, само же немецкое командование оказалось вынужденным считать 1941 год годом несбыточных надежд и решающих поражений.

Я всегда буду благодарен судьбе за то, что она свела меня с большим писателем и прекрасным человеком в единой совместной, обоим нам бесконечно дорогой и для обоих бесконечно важной работе. Мы всегда считали ее нашей общей работой — и может быть, трудно найти в нашем кино пример, когда бы общий этот труд на всех его этапах был столь тесным, искренним, истинным содружеством. Симонов принимал участие в создании сценариев, он интересовался выбором актеров, натуры, он часы проводил на съемочной площадке...

Мы часто спорили. Часто на ходу вносились поправки — я не знаю другого автора, более требовательного к себе...

Сейчас Симонов сделал две документальные картины —«Чужого горя не бывает...» и «Шел солдат...». И в этих фильмах он тоже выступает не только как автор и участник (он сам их ведет) — но в большой степени и как режиссер.

Казалось бы, зачем писателю Константину Симонову тратить огромное количество сил и времени на кропотливую и, в общем, малоблагодарную работу режиссера? Я посмотрел эти фильмы и понял, что приход Симонова к хроникальному кинематографу закономерен и необходим этому мастеру — ему нужно было добиться максимально достоверного воплощения на экране правды солдатского труда, правды войны.

Работоспособность Симонова поразительна. Я никогда не уставал удивляться тому, сколько дел одновременно может делать этот человек; его рабочий день, мне казалось, складывается из 16 или 18 часов в сутки. Он пишет романы и пьесы, он работает в кино, он ведет огромную общественную деятельность, он занимается своими энциклопедически обширными архивами. Как всегда, у него большие планы.

И сейчас, когда писателю Константину Михайловичу Симонову, Герою Социалистического Труда, лауреату Ленинской и Государственных премий СССР, исполняется 60 лет — хочется, поздравляя его с этой датой, прежде всего пожелать ему такого же интенсивного, плодотворного и радостного творчества еще на многие годы, каким была полна и прекрасна вся его предыдущая жизнь.

Кирилл Лавров

Талант сближать людей

Человеческие судьбы переплетаются порою непостижимо странным образом. Мы говорим в таких случаях: мир тесен. В последнее время вообще заговорили о «малости» нашей планеты — из космоса она кажется школьным глобусом. Скоростные суперлайнеры за считанные часы доставят вас из Москвы в Париж, Дели, Нью-Йорк. Не выходя из дома, нажав нужную кнопку своего телевизора, вы можете увидеть африканские джунгли, репортаж с Олимпиады, проходящей на другом конце света, и даже поверхность Луны. Но не скорости, не телевидение, претендующее на роль всемирного связного, сокращают расстояния между людьми. Людей сближают сами люди. Будем, однако, откровенны: не каждый обладает этим великим даром — сближать нас. Лишь те, кто боль мира переживает как собственную, кто ощущает свою причастность к судьбе народной. Я счастлив личным знакомством с одним из таких людей. Его зовут Константин Симонов.

Константину Михайловичу Симонову — шестьдесят лет. В таких случаях обычно говорят о молодости таланта, бодрости духа, неувядающем задоре юбиляра. В Симонове меня всегда поражало обратное — ранняя зрелость. Помню, как удивился я, узнав, что Симонову в военную пору было всего двадцать шесть лет. Его стихи, его статьи тех лет написаны пером повидавшего жизнь человека. Его поколение приняло на себя основную ответственность за судьбу страны. Характерно название одного из симоновских романов — «Солдатами не рождаются». В нем сформулировано отношение писателя к войне и к своему гражданскому долгу.

И стихи и проза Симонова удивительно точно передают атмосферу событий, времени. Он сам все видел, все пережил. Он воевал. Он был храбрым солдатом.

Я начал с мысли о чудесном сплетении человеческих судеб. Так моя собственная творческая судьба переплелась с творчеством Константина Симонова. И, конечно, не только моя, ибо Симонов — магнит мощного притяжения. Но так случилось, что он стал моим крестным отцом в искусстве.

После войны я служил на Курилах старшиной, техником авиазвена. У нас был самодеятельный драматический коллектив. Первой пьесой, которую мы выбрали для постановки, была пьеса Симонова «Русский вопрос». Я играл Боба Морфи.

Многие его стихи мы знали наизусть. Тогда не было, наверное, человека, который бы не знал их. На приемных экзаменах в театральный институт я читал Симонова. Когда поступал в театр — тоже.

В начале шестидесятых годов Г. Товстоногов поставил «Четвертый» К. Симонова. К тому времени у меня вроде бы амплуа сложилось — молодого героя. В «Четвертом» я играл Чарльза Говарда. Эпизод, пять минут на сцене. Роль небольшая, но для меня принципиально важная. Она написана остро и требовала непривычного для меня острохарактерного исполнения, на грани гротеска. Симонов был на генеральной репетиции и на премьере. Когда уезжал, подозвал меня, спросил, как я смотрю на возможность сыграть Синцова в «Живых и мертвых». Роман я читал, но Синцова на себя «примерить» у меня и в мыслях не было. Предложению обрадовался, хотя, честно сказать, всерьез не принял, к тому же и сказал Симонов об этом вскользь. Но через какое-то время меня вызвали на пробы и утвердили.

В кино это одна из любимых моих ролей. Я не воевал, но материал романа вошел в меня так естественно и просто, что Синцов удивительно быстро стал мне своим, близким человеком, от которого мне уже трудно было отделить себя самого. Больше того, Синцов стал тем героем, который очень сильно повлиял на меня по-человечески. Как память о Синцове, о совместной работе, стоит у меня на столе фото Симонова — в военной форме, в полевых погонах — с надписью: «Кириллу

Лаврову от одного из военных корреспондентов».

На съемках я часто встречался с Константином Михайловичем. У меня тогда еще сложилось ощущение, что на площадке, в кинематографе вообще Симонов не гость, не сторонний человек, а профессионал, владеющий техникой этого вида искусства. Теперь, когда на экраны вышли документальные фильмы К. М. Симонова, мы все в этом убедились. Его разносторонность поразительна. Всякий раз обнаруживаешь его основательную осведомленность во всем, о чем бы ни зашла речь— о международной политике, о промышленности, об искусстве. И во всем — не просто информированность, но личная, кровная заинтересованность. Стремление увидеть своими глазами, «пощупать», прочувствовать событие заставляет его колесить по белу свету. Журналистская увлеченность, гражданская, партийная страстность приводят его в самые горячие точки нашей планеты.

И вот я думаю — сколько лет прошло, не одно поколение выросло, а найдите в библиотеке, я уж о магазине не говорю, военную лирику Симонова. А «Дни и ночи», а последнюю трилогию?

Творчество Симонова начисто независимо от того, что можно назвать модой. Его непреходящая популярность никогда не питалась соками переменчивых литературных или людских пристрастий. Недаром он так непримирим к тем, кто не устоял перед влиянием очередного литературного поветрия. Зато с каким вниманием относится он к начинающему художнику, который имеет мужество во всех ситуациях не изменить себе.

Симонов много работает и очень занят. Но как жалко, что он не пишет больше стихов! Я, правда, подозреваю, что пишет, но не печатает их. Как-то мне довелось вместе с Симоновым побывать в Звездном городке — тогда еще был жив Юрий Гагарин. Симонов читал свои стихи — он их прекрасно читает,— и я видел, как на одном дыхании их воспринимал зал, в котором сидели и видавшие виды мужчины, и юнцы, и женщины, и совсем девчонки. Это был незабываемый вечер...

Константину Симонову — шестьдесят лет. Это не мало. Но не мало и сделано. Сделано честно. И потому — надолго.

От всей души поздравляю его, желаю ему долгих лет жизни, здоровья, счастья и верю, что мы все, его друзья, знакомые и незнакомые с ним люди, встретимся с новыми героями его новых книг и пьес и полюбим их также, как полюбили Сабурова, Серпилина, Иванова, Лопатина, Синцова... В каждом из них живет и будет жить часть души и сердца их создателя.

Борис Слуцкий

Слава рядовых

Этот фильм о полных кавалерах ордена Славы. Орден Славы был создан довольно поздно, когда в нашей армии уже успешно действовала определенная система награждения. Он должен был венчать солдатскую доблесть. Солдат — понятие широкое. И Суворов — солдат. И Конев — солдат. «Слава» предназначалась солдатам в собственном смысле слова — рядовым бойцам, сержантам и самым младшим офицерам. Конев этот орден получить не мог. И если, скажем, орден Кутузова давался выдающимся штабистам фронта, людям постоянно рисковавшим жизнью, но работавшим преимущественно за столом, с картой и телефоном, «Слава» предназначалась для окопников, для связистов, тянущих связь, для разведчика, вяжущего языка, для минометчика, лично таскающего свое оружие и лично поражающего врага.

Из героев «Войны и мира» ни Кутузов, ни Андрей Болконский, ни даже Николай Ростов такой орден получить не могли бы, а Петя Ростов — мог, Долохов, рядовой Долохов — мог, и Платон Каратаев — тоже мог. Из героев былинного эпоса такой орден полагался не Владимиру Красное Солнышко, а Илье Муромцу.

Имя для ордена было выбрано знаменательное. Оно прошло сквозь летописи и дошло

до нашего времени, как живое и содержательное понятие.

Даже в былинах, даже от богатырей никогда не требовалось более трех подвигов. Многие богатыри довольствовались одним славным деянием. Между тем, в нашей стране более двух тысяч солдат троекратно совершили действия, за которые они троекратно получили орден Славы, венчающий подвиги и только подвиги.

Троекратно.

Многие из них живы, здоровы, не покинули трудовой строй.

Это позволяет раскрыть или, скажем, приоткрыть одну из самых важных тайн людской природы — а что такое героизм? А кто такие герои? А как добывается солдатская слава?

Симонов, всю жизнь думающий и пишущий об этом, на этот раз ищет ответа у непосредственных носителей славы, у кавалеров всех трех степеней ордена. Он показывает их кинозрителю. Он уговаривает, помогает скромным, сдержанным, не привыкшим к публичным монологам людям высказаться по самым важным вопросам их жизни. Это растормаживание — само по себе — чудо режиссуры. В кадре — монологи, десятки монологов, но за каждым из них диалог, многочасовой, иногда многодневный. Цель диалога — помочь человеку, умеющему воевать, рассказать об этом также убедительно, как он воевал.

Со времен капитана Тушина принято считать, что русский характер выражается скорее в героическом деле, чем в героическом слове. Героическое слово принято отдавать гренадерам и гвардейцам Наполеона или римлянам Плутарха.

Действительно, многое было совершено таким образом, что между приказом и подвигом ничего кроме уставного слова «есть!» сказано не было.

Однако история военного красноречия существует. Боевые приказы Петра принадлежат к лучшим страницам нашей прозы. «Наука побеждать» выше прозы своего времени. И во Вторую Отечественную знаменитые послания защитников Ханко не забудутся, как памятники не только военные, но и литературные.

Когда солдаты заговорили, оказалось, что они говорят умно, точно, красочно, кратко. О чем же говорят солдаты?

Им задают прямые вопросы:

«Товарищи солдаты, товарищи кавалеры солдатского ордена Славы всех трех степеней — вспомните, что для каждого из вас было самое трудное на войне?»

На что Сулейман Эльдаров, ныне ювелир, а в войну артиллерист, отвечает:

«Самое трудное? — Все трудно. Копать трудно, стрелять трудно, не спишь — все тяжело».

Второй вопрос Симонова (в сценарии он признается, что «не сразу решился на этот самый трудный из всех»):

«А что же все-таки для вас лично было самым страшным на войне?»

Вот как совершенно замечательно отвечает Хабибула Якин, ныне сельский учитель из-под Тюмени, а на войне связист:

«Днем и ночью живешь на фронте. Надо человеку жить там. Надо сделать так, чтобы немцы не пробрались и не захватили тебя, как языка, в плен, не утащили. Надо зорко смотреть, когда ты на посту. Быть в пехоте трудно, действительно трудно. Вот, иногда, я вспоминаю, к нам приезжали артисты, и эти артисты приходили, давали концерты, а потом старались уйти скорее от нас — и вот я иногда смотрю кино, выступление артистов, с какой гордостью говорят, что они были на передовой с концертом. Они были. А солдату надо было жить там, там, где они были какой-то час или полтора, или два».

Слушая Якина, понимаешь, почему Симонов настойчиво перемежает фильм стихами. Разговор идет конкретный, деловой, но дело столь чревато мыслями и чувствами, что ритм — отрывистый, похожий на ритм стиха возникает у учителя Якина. Естественно, что он возникает и у Симонова.

Ответ Якина — самый пространный. Другие говорят короче. И все — по-разному.

Борис Заманский, ныне инженер:

«Самым страшным, безусловно, был период

начала войны, вне всякого сомнения — период начала войны».

Николай Щеканов, ныне кондитер:

«На фронте, конечно, страшно, все страшно, но я. вот лично сам, страшнее всего я боялся, чтобы не попасть в руки немцам живым. Это вот у меня самое страшное было».

Василий Волков, ныне работник ЦАГИ, ушедший на войну 16-летним мальчишкой:

«Вот я вижу, что сел уже нету — страшно, конечно. Вижу, расстреливают за селом скот — коров, лошадей, овец — страшно. Все лежат свеженькие,— страшно. И ночью видишь другой раз — когда идешь, села все горят — справа, слева — зарево, зарево — страшно. Две, по-моему, я помню, две виселицы, человек по десять — как шли мы колонной,— висит наш русский человек. Страшно».

Карл Куркевич, ныне инструктор производственного обучения:

«Самый большой страх, кажется мне, получается, когда рядом с тобой гибнут товарищи, которые не дожили до конца войны, с которыми вместе воевал».

Мурман Джапаридзе, ныне майор милиции:

«Самое страшное было, когда прицеливаешься и убиваешь живого человека».

И целая серия ответов, почерпнутых из, так сказать, интимного опыта: самое страшное это танк, хуже нет в жизни — это попасть под пулеметы, мины — это самое страшное.

А Иван Баранов, ныне инженер:

«С первых дней войны все было страшно».

Каждый говорит о своем, о личном, а коллективный солдат, 43 героя фильма, дает ответ сложный, богатый, мудрый, исчерпывающий, ответ воина, гуманиста, гражданина и историка, знающего во всей полноте, как было дело.

Фильм построен на вопросах, на мгновенных устных ответах. Этот метод — в духе кино. Он позволяет показать серию размышляющих портретов. Немногословие ответов — тоже в духе кино.

Симонов задает своим собеседникам вопросы, над которыми они думают всю жизнь. Да и сами собеседники люди не только храбрые, но душевные и умные. И поэтому галерея размышляющих портретов в фильме потрясает богатством, сложностью. А ответы таковы, что учебники военной психологии не обойдутся без обильного их цитирования.

«Понабезобразничали», — говорит о врагах Василий Воробьев, единственный из всех ездивший в недолгий солдатский отпуск. В брянской деревне Крапивно немцы убили его деда. «Брата моего одного тоже убили — в партизанах был. В общем, безобразничали...»

А Василий Налдин говорит о враге: «Не мы рассыпались, а он рассыпался... Конечно, он недальновидный был. Мне кажется, он просто немножко недоразвитый, сумасшедший».

Эти люди, от звонка до звонка проведшие на войне всю войну, говорят так образно и точно, что фильм — настоящее пиршество солдатского, народного, коренного языка.

Жанр фильма определен, как кинопоэма, с присвоением ему, следовательно, всех старинных вольностей поэзии. Стало быть не кинороман, не кинодрама, а кинопоэма. Жанровое хозяйство Симонова всегда было многопольным, но в каждом возрасте у него был любимый жанр. Время поэм для Симонова — время юности. «Шел солдат...» напоминает и «Суворова» и «Ледовое побоище» — соединением романтической приподнятости тона с реалистической дотошностью, с повадкой историка, с желанием разобраться, как же было дело.

С тех пор, как Симонов предчувствовал и предсказывал большую войну нашего поколения, прошла треть века. Он стал участником этой войны. Он многократно, при том довольно редко повторяясь, описал ее: в лирических стихах, в оперативных корреспонденциях, в серии пьес, в большой прозаической серии романов и повестей, в комментированных дневниках.

Что приносит новый срез этой постоянной, по сути дела единственной, симоновской темы?

Возвращение к исторической поэзии, но обогащенное. Историк-любитель стал исследователем-профессионалом. Три тысячи страниц стенограмм солдатских разговоров, о которых

говорит Симонов в интервью, данном «Вопросам литературы», эти три тысячи, так веско соотносящиеся с сорока тремя страницами сценария, обосновывают каждый кадр. Подзаголовок «Кинопоэма» мог бы быть дополнен еще одним: «Киноисследование».

Фильм открывается грандиозным перечнем его участников на фоне их нынешних портретов и фотографий военного времени, таких заношенных, что технический контроль не хотел пропускать их на экран.

Звучит это так: Ян Розе, работник Рижского горисполкома, снайпер. Владимир Финогенов, машинист из Сталинграда, пехотинец. Тут же кинопортрет и военная фотография Яна Розе и только кинопортрет Финогенова. Военной фотографии у него и еще у девяти солдат не сохранилось. Так мало люди заботились о своем увековечении.

Прием перечня, монотонного и в то же время трагического, известен нашей драматургии. Был перечень замученных бояр у А. К. Толстого. Был перечень погибших красноармейцев у Сельвинского. И в симоновском фильме перечень впечатляет. Сразу, без предисловия, вводятся в дело все действующие лица. Такие, какие они есть, такие, какими они были.

Композиционный принцип в фильме проведен до конца. Эта композиционная чистота — лицо фильма и немалое его достоинство. Однако помимо прямых ответов на прямые вопросы в фильме есть удивительные кадры.

Вот Белозерск, тот самый Белозерск, который мы недавно видели в «Калине красной», тот самый, из которого вышел поэт Сергей Орлов, сказавший о солдате немаловажные слова: «Его зарыли в шар земной, а был он лишь солдат...» Из двух с половиной тысяч мужчин призывного возраста, живших в городе до войны, не вернулись восемьсот восемьдесят шесть. Мы видим памятник с их фамилиями.

Вот алтайское село Ключи, до которого от Берлина по прямой пять тысяч километров. Четыреста пятьдесят одну березку высадили жители села в память о невернувшихся земляках. Мы видим эти березки и камень под каждой из них. Вся первая глава — а фильм, как положено поэме, делится на главы—посвящена памяти погибших и народным способам почитания этой памяти. Вся эта глава — очень хороший кинематограф.

Во второй главе показывают Кейтеля, подписывающего акт о безоговорочной капитуляции.

Симонов спрашивает: «Что потребовалось от солдата, чтобы заставить сдаться того самого врага, который считал, что он разгромит нас за шесть недель?»

Не такой уж блистательный фельдмаршал был Кейтель. Но до чего он картинен, до чего символичен! И в этой символичности — убедителен. И эти кадры тоже — хорошее кино.

Лицо автора не показано на экране ни разу. Только единожды его называют по имени-отчеству. Порою забываешь, что фильм— серия диалогов, а не монологов.

Тем не менее это очень симоновский фильм. Куда более, чем его игровые фильмы. Герои кинопоэм — не только собеседники, но и читатели Симонова — самого влиятельного, самого популярного из наших военных авторов. Формулы того времени, от «Жди меня!» до «Убей его», которые дал Симонов, давно потеряли индивидуальные приметы, вошли в общенародный оборот. Сознательно отойдя в сторону, не позволяя себе даже того, что позволяли авторы старинных живописных композиций — небольшого автопортрета, где-нибудь с краю у самой рамы — Симонов снова и по-новому показал сильные стороны своего дарования — и точность историка, и правдивость участника событий, и лиризм поэта.

Тридцать лет после войны Симонов не без удивления замечает, что только один из сорока с лишним героев его фильма ушел на пенсию, а все остальные действуют, трудятся.

Поколение победителей 1945 года остается действующим, трудящимся поколением и сегодня.

И сегодня, когда Симонову уже не 30 лет, а 60, а его героям, соответственно, 50, 55, 60, 65,— и автор и герои фильма продолжают свое солдатское шествие.

Г. Прожико

От информации — к образу реальности

К выходу книги «Мир и игра» Л. Рошаля* все заинтересованные в судьбах документального кино отнеслись с особым вниманием. Рошаль — критик, не просто посвятивший свое перо документалистике, но и выработавший свой особый метод, в чем-то противостоящий традиционным приемам анализа документальных лент. Проявляется его своеобразие, главным образом, в «пафосе профессиональности», в стремлении усмотреть в каждом конкретном произведении частицу, элемент процесса — развития документалистики. Статьи Л. Рошаля, известные по многочисленным журнальным и газетным публикациям, не только останавливаются на тематике картины, но и уясняют действенность ее выразительных средств, улавливают новые тенденции, в ней выраженные (если, конечно, таковые в ней имеются).

Именно этим умением, с одной стороны, сохранять интерес к живому кинематографическому процессу, а с другой — открывать в этом процессе теоретическую проблематику, актуальную для искусства на современном этапе его развития, и выделяется Л. Рошаль среди критиков и теоретиков документального кино.

Книга, лежащая перед нами — наиболее полное выражение творческого кредо критика, его понимания с е г о д н я ш н е г о документального кино. Я подчеркиваю, с е г о д н я ш н е г о, потому что в «Мире и игре» разговор идет не о документалистике в о о б щ е, н о о к о н к р е т н о м э т а п е е е р а з в и т и я. И в этом — одно из главных достоинств книги.

Здесь Рошаль остается прежде всего критиком, верным себе, своему принципу: не навязывать зрителю умозрительную концепцию «документализма», а извлекать обобщения из пристального анализа кинематографического процесса. В книге немало выразительных критических анализов-эссе, посвященных отдельным лентам. Оттого рассматриваемая автором ступенька развития нашего документального кино предстает не суховатой схемой тенденций, направлений, а ярким многообразием неповторимых проявлений живого саморазвивающегося организма документалистики.

В то же время, вырастая из живого анализа кинематографического процесса определенного этапа, концепция автора ухватывает и глубокие с у щ н о с т н ы е стороны советской документалистики как явления.

Я уже сказала выше, что книга «Мир и игра» основана на материале определенного этапа развития советской документалистики. Этап этот можно назвать «современным», если иметь в виду не сиюминутность примеров, а время, объединенное единством творческих устремлений, направлением п о и с к о в документалистов. Тогда в сферу понятия «современного этапа развития документалистики» попадет примерно последнее десятилетие. Именно в эти годы советское документальное кино вплотную занялось «штурмом» самого трудного, но и желанного материала — человеческого характера.

Человек во всем многообразии нюансов его

---

* Л. Р о ш а л ь. Мир и игра. М., «Искусство», 1974.

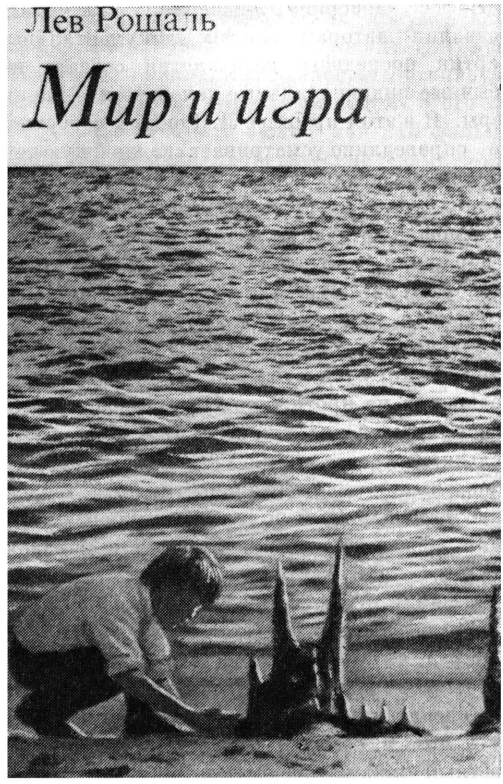
поведения, взаимоотношений с миром стал объектом самого пристального интереса документалистов. Путь их поисков на этом направлении был не легок, случались тут ошибки, обнаруживались и тупики; многих подстерегали опасные повороты к истертым штампованным приемам.

И все же мы теперь можем сказать, что последнее десятилетие привело документалистику на качественно новую ступень развития.

Книга Л. Рошаля, наряду со многими точными конкретными наблюдениями за принципами анализа и способами фиксации, осмысления материала в современном советском документальном кино, выдвигает и общую проблему — взаимоотношения факта, документа и авторской мысли.

Вот на этом самом важном для автора книги вопросе, точнее — на двух его наиболее актуальных аспектах, мне бы и хотелось сосредоточить свое внимание.

Содержание документального кадра — многозначно. Кадр вбирает не только факт, ситуацию, увиденную автором фильма, но и многоцветье окружения, глубину красок жизни, бесчисленные нюансы фона. Все эти компоненты, может быть, и не участвуют в конкретном смысловом контексте, но, существуя подспудно, создают у зрителя неповторимое чувство «перспективы реальности» или, если хотите, «эффект айсберга». Однако возникает этот эффект далеко не всегда. Еще живуче иное восприятие кадра: кадр как иллюстрация авторской мысли, кадр, вольно перемещающийся внутри фильма или даже из ленты в ленту. Л. Рошаль справедливо выступает резким противником подобного иллюстративного принципа, подгоняющего под свою схему не только кадры, но и живые факты реальности, запечатленные в них. Жизнь втискивается в жесткую умозрительную клетку, утрачивает свое многоцветье и глубину. Кадры-иллюстрации теряют «перспективу реальности», становятся плоскими диапозитивами. Успех советских документальных лент последнего периода критик связывает поэтому с пониманием многослойности жизни и со стремлением передать в фильме неоднозначно читаемую действительность. Именно пристальность наблюдения открыла зрителям героев, владеющих не только типическими чертами, но и индивидуальностью, своей манерой жить, работать, отстаивать свои убеждения, общаться с другими людьми. Жизнь «простых» людей предстает в таких фильмах не внешней канвой событий, а как сложность внутреннего мира, в многообразии нитей, связующих их с окружающей действительностью. Для этого, естественно, потребовались новые принципы анализа и способов фиксации материала. В книге Рошаля эта иная манера, иное направление творческих усилий определены летучей фразой: не смотреть, а рассматривать.



Пафос «доверия» жизненному материалу позволил авторам многих документальных картин последнего десятилетия создать необычные индивидуальные человеческие характеры. И в этом процессе Л. Рошаль совершенно справедливо усматривает «важнейшую тенденцию развития документального кино последних лет...», «признающую не подчиненную, а основополагающую роль внутрикадрового содержания в общей структуре документального фильма» (стр. 61).

Тезис о возросшей роли внутрикадрового содержания в документальном кино представляется автору (он к нему последовательно возвращается на протяжении всего своего исследования) особенно важным. И в этом с ним нельзя не согласиться. Хотя призыв к более «тщательной документальности» (эту тенденцию можно назвать и так) в документальном кино может кое-кому показаться и парадоксальным. Действительно, зачем твердить о внимании к достоверности кадра, если в ней и есть основа документалистики?

Перед читателем книги Л. Рошаля такой вопрос-искушение, думается, не возникнет. Привлекательность его исследования именно в том и состоит, что, рассматривая конкретный кинематографический процесс, Рошаль видит, к а к происходит в нем формирование нового толкования традиционных терминов. И когда критик говорит о «возросшей документальности» в документальном кино, он верно улавливает качественный сдвиг в восприятии документалистами и мира и функций своего искусства. Сдвиг от достоверности, принятой «на слово», как само собой разумеющееся качество документальной ленты, к поискам путей более глубокой и достоверной передачи жизненных п р о ц е с с о в. Скажем так: от традиционных приемов р а с с к а з а, когда облик действительности слагается из осколков-кадров, к принципу п о к а з а, позволяющему не только обозначить ситуацию, но и проследить ее в некотором саморазвитии, движении. В этом случае своеобразной «единицей документальности» становится не отдельный кадр, «картинка» реальности, а целая сцена, где зафиксировано непрерывное действие. Именно этим (а не только наличием синхронных кусков, как это часто объясняют), определяется тенденция к удлинению монтажных кадров в документальном фильме. Стремлением показать зрителю не только то, ч т о увидено автором, но и к а к, приобщить зрителя к п р о ц е с с у наблюдения.

Поэтому подлинный документальный материал, вернемся к рассуждениям автора, становится «движущей силой» в картине. «При этом повышается его внутренняя сопротивляемость разного рода поверхностным, вольным построениям и вместе с тем увеличивается возможность подлинно глубокого художественного исследования действительности. Таким образом, придание внутрикадровому содержанию новой функции в фильме, с одной стороны, ведет к более глубокому осмыслению документа, а с другой — к более глубокому документированию мысли» (стр. 61).

Естественно, поиски наибольшей «документальности» (поставим это слово в кавычки, чтобы подчеркнуть его особый терминологический смысл), свойственные современной документалистике, привели к изменившейся системе приемов анализа жизненного материала и способов фиксации. Не случайно на первый план теперь все чаще выдвигаются разнообразные способы наблюдения, приближения к реально существующему и размышляющему человеку. Критик исследует и существо используемых при этом приемов и сопутствующие им творческие проблемы. Он не стремится составить что-то вроде каталога наисовременнейших способов съемки. Для него важно другое: подчеркнуть их изначальную предопределенность авторским замыслом, творческой позицией. И тогда оказывается, что нет смысла вести бесплодный спор: полезна ли скрытая камера? Снижает ли синхронный кадр пластическую выразительность документального фильма или нет?

Анализ конкретных примеров, четкость этого анализа снимает полемическую шелуху с понятий, устанавливая прямую зависимость приемов от главной тенденции в отношениях: материал — художник. Критик пишет: «Столь

широкое в последние годы применение скрытой камеры и синхронной записи не есть некая мода, дань временному увлечению, а закономерное следствие общественных потребностей. Эти приемы явились одним из средств (конечно, далеко не единственным) решения документальным кино задачи, выдвинутой временем: с предельной полнотой и достоверностью воплотить на документальном экране образ человека, опираясь на длительное, всестороннее наблюдение и художественный анализ действительности».

И это, на мой взгляд, и глубоко справедливо и по-настоящему актуально: вывод, сделанный критиком, вытекает из реального творческого процесса и активирует его.

Вторая проблема, которую мне хотелось выделить, также тесно сопряжена с кардинальным вопросом взаимодействия автора и жизненного материала в документалистике. Но если первый тезис о роли внутрикадрового содержания свидетельствует о внимании критика ко всему многоцветью «мира», то соображения о принципах художественной обработки материала раскрывают авторскую концепцию «игры». Причем, ценность книги Л. Рошаля и заключается как раз в утверждении р а в н о г о «партнерства» документалиста и реальности. Не случайно автор затрачивает так много усилий, чтобы убедительно обосновать это «партнерство». Ибо наряду с «иллюстративностью» в документальном кино еще живуча «фетишизация документа». На наш взгляд, эта болезнь нанесла за последние годы не меньше вреда документальному кино, чем иллюстративность. Рассмотрение этой проблемы Л. Рошалем заслуживает поэтому особого внимания. Но прежде сделаем некоторое отступление.

Выше мы уже говорили о многослойности содержания документального кадра, о его способности передавать глубину и разнообразие оттенков жизненного потока. На определенном этапе увлечение его самостоятельной выразительностью — в ущерб авторскому замыслу — привело к появлению потока лент так называемого «прямого кино». Популярные за рубежом «синема-верите», «синема-директ» и другие течения объединяли документалистов, декларирующих самоценность фиксированного материала, «ненужность» организующей воли автора. «Крестным отцом» этого течения в критике (это важно, так как фильмы порой разрушали теоретические «замки»-манифесты их создателей) стал американский исследователь Зигфрид Кракауэр с его апологией «природной склонности» кино к объективному изображению жизни в ее непрерывности и «естественной неопределенности». Нет смысла сейчас возвращаться к спорам по поводу «прямого кино». Ущербность этой тенденции понимали еще в те годы многие художники. Так, например, Антониони зло писал: «И то, что режиссеры «кино непосредственной съемки» с кинокамерой под мышкой смешиваются с толпой, чтобы провести свои «расследования», еще ровно ничего не меняет. Режиссерами должна руководить определенная идея, определенное отношение ко всему окружающему. Без этого их камера будет бездействовать, как бездействует, невзирая на свою сверхъестественную память и на фантастические запасы «информации», самая мощная счетная машина, пока она не получит программное задание»*.

Очевидно, что кадр при всей его выразительности остается м а т е р и а л о м и обретает смысл в контексте авторских размышлений, воплощенных в композиционном контексте фильма.

Ушло в прошлое направление, но рецидивы натуралистических тенденций в документальном кино (и советском тоже) остались. Они, к счастью, не принимают крайних форм «спонтанного кино». Однако в среде документалистов продолжает властвовать тенденция, я бы сказала, «творческой застенчивости» в организации материала.

Эти же рецидивы ощутимы в оценке документальных лент; им мы обязаны появлением таких странных терминов, как, например, «художественно-документальный фильм» — для обозначения картин, выявляющих в своей структуре активную авторскую волю. Так,

* «ИК», 1965, № 6.

некоторые критики именовали, например, «Обыкновенный фашизм», «Если дорог тебе твой дом...» и другие картины этого ряда.

Мне недавно довелось слышать спор студентов по поводу ленты М. Меркель «Вечное движение». Прочитав ее съемочный дневник (книжка интересная, с рядом точных практических и теоретических наблюдений), один из студентов воскликнул: «Ну, какое же это документальное кино? Ведь она даже фонограмму монтирует!» Реплика характернейшая: она свидетельствует об укоренившейся манере ограничивать творческую активность документалиста лишь отбором. А ведь отбор, анализ составляют существо не только предварительного этапа работы документалиста, этапа накопления фактов и их фиксации. Творческий путь документалиста аналогичен во многом творческому процессу любого художника, где анализ и синтез диалектически взаимосвязаны. Увиденный жизненный материал приходит к зрителю, всегда организованный авторской мыслью. Мы часто любим повторять летучие фразы Д. Вертова о «коммунистической расшифровке действительно существующего» и Д. Грирсона — о «творческой интерпретации действительности». Но нередко функции расшифровки и интерпретации целиком связываются с дикторским комментарием. В то время, как вся система выразительности, предоставляемая документалисту, должна служить не только средством достоверного изображения видимых явлений, но и раскрытия глубинных истин увиденного, авторского восприятия и оценки фактов, короче, способом суждения автора о мире.

И то, что Л. Рошаль сосредоточивает свое внимание на проблеме «фетишизации документа», доказывает чуткость критика к вопросам, не только откристаллизовавшимся в прошлом, но и насущным, сегодняшним. Он пишет: «Поиски и открытия истины в факте важны... потому, что объективная историческая истина нередко шире и глубже того непосредственного осмысления, которое вытекает из последовательной взаимосвязи фактов» (стр. 99).

Итак, от правды кадра — к более глубокой и истинной правде целого произведения.

Отказ от фетишизации документа открывает перед документалистами широкие творческие возможности, раскрепощающие их сознание от искусственно созданных ограничений. Это, надеюсь, не будет воспринято как призыв к «вседозволенности», к использованию актеров и инсценировке. Представление о творческой активности художника по отношению к материалу связывается у Л. Рошаля с полемическим — по облику — термином: «игра». Он расшифровывает это понятие: «Никакое искусство, в том числе и документальное кино, вне игры, вне того или иного способа творческого разыгрывания материала существовать не может... Речь, естественно, идет не об игре, подразумевающей инсценировку, прямое лицедейство, не о «призме актерской игры», а о том, чтобы документально изображаемые обстоятельства не были отделены от той или иной формы анализа их внутренних связей. Об определенном способе интерпретации материала, помогающем постижению социальной, исторической, философской сути подлинных событий. При этом такой организации, которая не отвергает разнообразные формы художественной условности, а опирается на них во имя раскрытия истины» (стр. 101—102).

Игра как способ творческой интерпретации действительности в документальном кино выводит документалистику от задач чистого регистраторства к высоким целям подлинно художественного освоения жизненного материала.

Мы выделили из большого числа проблем, затрагиваемых автором, лишь две наиболее принципиально значительные для развития документального кинематографа. Видимо, они значительны и для автора, ибо становятся лейтмотивом книги, преломляясь и в конкретном анализе фильмов или более частных (но не менее важных) вопросов практики создания документальных картин.

Кинематографический процесс существует для автора как непрерывное открытие, освоение новых тематических и эстетических «тер-

риторий». В этом смысле наиболее пристально Л. Рошаль рассматривает последовательную и настойчивую разработку документалистами портрета человека. Критик открывает «ступенчатость» усилий документалистов, те сложности, которые вставали и встают перед ними в изображении человека на экране. Множество тонких наблюдений, посвященных приемам фиксации действующего и размышляющего человека: от скрытой камеры до синхронных исповедей, послужит истинным открытием и для профессионалов.

Л. Рошаль не только наблюдательный критик, но и человек, заинтересованный в судьбах документалистики. Поэтому так настойчиво извлекает он из сегодняшней практики примеры, более всего устремленные в своей тенденции в день завтрашний. Поэтому «сквозными героями» книги, к которым автор не раз возвращается, становятся две наиболее значительные картины последнего десятилетия: «Без легенд» и «Обыкновенный фашизм». Ленты эти достаточно часто подвергаются анализу и в других исследованиях о документальном кино. Л. Рошаль сумел открыть в фильмах новые эстетические достоинства и с блеском их разобрать. Но он обратил также внимание на то, что картины эти, «Без легенд» в особенности, явились не только художественным манифестом, но и символом гражданской, этической позиции нового этапа документального кино. Таким образом, для критика документалистика не существует самостийно, вне ее теснейших связей с реальной нашей действительностью. Не случайно разговор о современном документальном кино автор предваряет размышлениями о роли документа в жизни современного человека, выявляя тесную связь между тенденциями в искусстве и социально-психологическим анализом современности.

Последние страницы рецензии принято отводить анализу недостатков. Я бы, не отступая от традиций, предложила несколько проблем для спора, проблем, связанных с тематикой книги Л. Рошаля.

В нашем киноведении принято говорить о документальном кино как понятии целом и неделимом. Причем, судят любое произведение документалистики по законам художественной образности. Но, думается, в основе создания документального фильма лежит не только работа над художественным образом, но и использование публицистического способа изложения материала. Поэтому, когда документальное кино называют «кинопублицистикой», следует иметь в виду и пропагандистские функции документального кинематографа и присутствие в строении документальной ленты законов публицистического способа доказательства авторской мысли.

Диалектика взаимоотношений публицистического способа изложения материала и художественной образности создает в документалистике неоднозначность структур и широкую стилевую гамму.

Я не призываю автора заняться классификацией (это вовсе не входило в его задачи), но внимание к элементам публицистики в строении документальных лент, их роли в структуре кинообраза в документалистике, дало бы критику новые наблюдения, позволило бы воспринимать документальную кинематографию как явление неоднородное.

С этой проблемой сопряжена и вторая: о жанровой определенности. Трудно согласиться с суждением автора о том, что «если говорить об основной особенности, отличающей современные жанровые построения в документальном кино, то... следует вести речь о гармоничном соединении в одном фильме всех трех (эпического, драматического и лирического.— *Г. П.*) жанровых признаков» (стр. 162). Автор здесь же справедливо утверждает: «Творить произведение — это значит творить жанр» (стр. 165). Но кажется, при всем взаимовлиянии разных жанров в современной практике искусства нельзя все же говорить о «равноправном» существовании жанровых признаков в одном произведении. «Равноправие» создает аморфность, разрушает жанровую структуру. Взаимодействие же разных жанровых признаков всегда подчинено определенной жанровой тенденции. Определенной! Что и позволяет говорить о жанре произведения. Очевидно, что и элементы

публицистики также оказывают влияние на жанровую структуру документалистики.

О прошлом. Книга Л. Рошаля посвящена последнему десятилетию, и история является на ее страницах как повод для сравнения или отталкивания в оценке дней сегодняшних. Закономерно, что наибольший интерес у критика вызывает опыт и теоретические высказывания Д. Вертова. Ведь среди стимулирующих моментов развития нового документального кино не последнюю роль сыграл и выход книги статей известного классика-документалиста. Суждения Д. Вертова о проблемах создания документального фильма, путях развития документального кино и по сей день звучат достаточно злободневно.

Но обращаясь к прошлому, к опыту 20-х годов, стоит видеть фильмы не только этого режиссера. Тогда упрек в иллюстративном использовании кадра как принципе создания документального фильма не был бы адресован всему кинематографу тех лет. Кадр как довод, как доказательство необходим был прежде всего при работе над публицистическими произведениями Дзиги Вертова. Кадр у него рождался в результате точных жизненных наблюдений. Но уже в способе фиксации, в монтажном контексте материал «остранялся», выводился из ряда обыденного наблюдения в разряд символов, обобщений. Лишь в этом случае кадр мог участвовать в поэтической структуре фильмов Вертова. Но не только Вертова. И в картинах Э. Шуб очевидно внимание к исторической конкретности кадра. Иной, аналитический, подход к запечатлению явлений действительности мы находим в лентах В. Турина, В. Ерофеева, Я. Блиоха и других. Здесь закладывалась основа исследовательского направления в нашем кино, тенденция н а б л ю д е н и я. Интерес к работам этих мастеров, думается, дал бы автору книги увлекательный материал для сопоставлений.

●

Документальное кино находится в становлении, в самопознании своих возможностей и путей. Ведь еще совсем недавно, на рубеже 30-х годов Вертову, Ерофееву и Шуб, «неигровикам», как их тогда именовали, приходилось еще доказывать право документального фильма на самостоятельность, на способность к особому отражению действительности. Еще работают на студиях свидетели этих споров. А документальное кино, упорно овладевая все новыми тематическими и эстетическими горизонтами, завоевало признательность и интерес зрителей, стало подлинным летописцем нашего времени.

Пути его развития, своеобразие приемов освоения действительности, современные поиски выразительности достойны глубокого и планомерного киноведческого изучения. Труд Л. Рошаля — это значительное и принципиально новое по подходу к явлениям документального кино исследование. Рецензию о нем я хочу закончить справедливыми словами, завершающими книгу «Мир и игра»:

«Поэтика современного документального фильма требует своего дальнейшего анализа и обобщения. Это важнейшая задача киноведения. В самое последнее время выходят картины, отмеченные или замедленной реакцией на новые тенденции или в той или иной степени повторяющие открытия предыдущих пяти-шести лет. Наверное, этому могут быть разные объяснения. Но не последнюю роль здесь играет известное пренебрежение проблемами теории документального кино, его поэтики и со стороны киноведения и со стороны самих художников. Между тем очевидно, эти проблемы имеют отношение не только к теории, но и к самой непосредственной живой практике киноискусства. Ибо без обобщения опыта и выявления плодотворных тенденций, без изучения особенностей поэтического документального кино невозможен его дальнейший рост».

Справедливые слова. Книга Л. Рошаля из тех, что помогают обсуждению опыта и выявлению наиболее плодотворных тенденций развития советского документального кино.

Конрад Вольф

Социалистическое киноискусство в наступлении

К. ВИШНЕВСКИ: Твой последний фильм вышел на экраны примерно год назад, работа над следующим находится в такой стадии, когда разговоры о нем еще неизбежно окажутся абстрактными и отвлеченными. Мы, таким образом, можем в нашей беседе целиком сосредоточиться на вопросах, касающихся твоей жизненной кинобиографии. Вся она тесно связана с нашей историей, с проблемами поступательного и не всегда последовательного развития студии ДЕФА и, не в последнюю очередь, с советским киноискусством, с его своеобразием и его влиянием на нашу собственную работу.

Ты связан с советским кино особенно тесно. Читатели, наверное, помнят, что в 1950 году ты учился на режиссерском факультете ВГИКа, после чего, в 1954 году началась твоя работа на киностудии ДЕФА. Твои первые ленты — «Один раз не в счет», «Исцеление», «Лисси»—уже продемонстрировали столь свойственную тебе своеобразную напористость, хотя и несли еще в себе слабости, характерные для работы художника, делающего первые шаги в искусстве. Но уже в таких картинах, как «Искатели солнца» и «Звезды», ты нашел свой собственный тон, свою тему. Интересно в этой связи осведомиться: видел ли ты в кино с самого начала свое призвание? И мог ли бы ты сейчас, спустя 25 лет, выпустив уже 12 фильмов, сказать, что чувствуешь себя в кино «как дома»?

К. ВОЛЬФ: Ответить на этот вопрос трудно. Первые сценарии я воспринял бесстрашно, почти легкомысленно, со счастливой беззаботностью новичка. А с опытом пришло нечто новое, то, что можно охарактеризовать как рассудительную неуверенность: сегодня я наверняка не отважился бы снимать историю, внешние и внутренние мотивировки которой мне были бы так мало известны, как это было в сценарии «Лисси». Ремесленнический навык, конечно, важен, но в сущности он мало что значит. «Как дома» я чувствую себя, работая над историей, к которой я могу отнестись с полным доверием, которая могла бы стать моей собственной, над историей, с помощью которой я мог бы поведать или поставить вопрос о чем-то своем, важном и для меня и для других. В такой работе обретаешь счастье, ибо чувствуешь себя продуктивным. Но именно поэтому с возрастом, в «середине жизни», снова и снова встает вопрос: на своем ли ты месте, реализуешь ли ты здесь свои возможности для себя и для других? Все это не пессимизм, не меланхолия, совсем наоборот. Я думаю, каждый серьезный человек должен задаваться подобными вопросами о мере своей продуктивности.

Не так давно я прочитал в «Литературной газете» беседу с Василием Шукшиным одного журналиста, которая состоялась после посещения Шукшиным Михаила Шолохова. Шукшин говорил о боязни разбазарить себя и свою жизнь в «хлопотне», спрашивал себя, не была ли его столь удивительная и успешная разносторонность — писатель, сценарист, режиссер и актер — бегством от необходимости сосредоточиться на о д н о м деле, которое он мог бы вершить и завершить спо-

Предлагаем вниманию читателей опубликованную в журнале «Фильм унд Фернзеен» (ГДР) беседу с президентом Академии искусств ГДР, режиссером Конрадом Вольфом, которую ведет журналист и кинокритик из ГДР Клаус Вишневски.

койно, целеустремленно и бескомпромиссно. Он спрашивал, каков итог «наполненного» московского дня и сравнивал часто изнурительные условия производства с основательной и спокойной шолоховской работой. Меня очень трогает эта взыскующая, болезненная тоска по жизненному центру, без которого человек не может быть подлинно свободным, творческим и полезным для социалистического общества. Мне все это близко. Я думаю, нам всем необходима такая неудовлетворенность — как для нашей собственной жизни, так и для сюжетов, которые мы хотим рассказать. Конечно, Шукшин и его герои — люди совершенно особого склада, несущие на себе отпечаток определенной среды и определенного пейзажа. Но именно поэтому их проблемы касаются любого человека, где бы он ни жил, они касаются задач нашей жизни как коммунистов. Тем более что кинематографист должен потенциально многое уметь. Он должен ставить себе различные требования, ему необходимы литературное чутье, технические знания, понимание и ощущение природы, оптическая чувствительность живописца и акустическая — музыканта. Конечно, он должен знать конкретную социальную и экономическую среду, в которой живут его герои... О политике и философии, жизненном опыте, знании людей я уже не говорю...

К. ВИШНЕВСКИ: Если не хочешь распыляться и деградировать до уровня опытного профессионала, во всем более или менее умелого, необходимо, вероятно, найти свою тему, свой идейный центр, к которому тяготеет в конечном счете каждый фильм, базирующийся на предыдущих произведениях. Это не исключает попыток, на первый взгляд, уводящих от основного пути.

Если проследить, как быстро советские режиссеры разных поколений приобретали определенный профиль, обретали свой неповторимый голос, то бросится в глаза, что аналогичный процесс у нас протекает медленнее и труднее и что итог его часто остается неопределенным. В чем ты видишь причины этого, и есть ли какая-то «тайна» идейной глубины и многообразия, эстетического богатства советского кино?

К. ВОЛЬФ: Я не вижу здесь никакой тайны, и речь должна идти не вообще о советском кино. Были времена, когда из этого богатства не многое можно было увидеть. Решающими для процессов, о которых ты говоришь, оказались, по моему мнению, последние десять лет, когда на широкую дорогу вышло то, о чем пятнадцать — двадцать лет назад возвестили картины «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Девять дней одного года». Конечно, и сейчас в советской кинопродукции, как и повсюду, встречаются произведения не острые, посредственные. Но характерно наличие большого числа хороших и очень хороших режиссеров, сценаристов, актеров и операторов на разных студиях и в разных республиках. Существенным, на мой взгляд, остается следующее: многообразие не является там вопросом стиля или того, что мы охотно называем «почерком». Мы вообще тратим много времени в речах о формах отражения действительности, о «документальности» и «вымысле», об «открытых» и «закрытых» структурах. Все это хорошо и прекрасно, но гораздо важнее то, что мы можем сказать о человеке в современном мире. Хорошие советские фильмы последнего десятилетия сильны определенностью и, одновременно, разнообразием взглядов их сценаристов и режиссеров. В них переданы различные индивидуальные мысли и чувства по поводу одного и того же предмета. В них всегда идет речь о личности современного человека. В Советском Союзе стало само собой разумеющимся, что наши идеалы социалистического гуманизма можно постичь и выразить только в дифференцированном и противоречивом многообразии взглядов и мыслей и что только так эти идеалы можно воплотить в жизнь.

К. ВИШНЕВСКИ: Не свидетельствуют ли такие фильмы и о некотором весьма «практическом», непосредственном отношении к человеку, в противовес такому теоретическому подходу к жизни и искусству, согласно которому человек и сюжеты неизменно использу-

ются как носители моральной проблемы и некоей общей темы?

К. ВОЛЬФ: Да, хотя в таком правильном самом по себе альтернативном заострении заключена и опасность недоразумения. Ведь советские кинематографисты подходят к действительности не как эмпирики, а с ясными мыслями, идеями, философскими требованиями.

К. ВИШНЕВСКИ: Но они соприкасаются с опытом действительности.

К. ВОЛЬФ: Да, это прежде всего. Объединяемые, как коммунисты, общими мировоззренческими установками, они, каждый по-своему, передают свое индивидуальное восприятие действительности, ищут *своих* героев и *свои* сюжеты. Нам необходимо освободиться от фатальной ошибки, будто идейное согласие, общее марксистское мировоззрение и коммунистическое отношение к мировым процессам тождественно унифицированности чувств во всех жизненных ситуациях, мыслях о любви, труде, дружбе, ответственности и т. д. Так же, как нам необходимо преодолеть суеверие перед абстрактными темами. Когда я теперь приезжаю в Москву, то не спрашиваю: «Какие новые темы у вас появились?» Я не интересуюсь темами. Я спрашиваю, что нового есть у Тарковского, Митты, Панфилова, Данелия, Михалкова-Кончаловского и других, ибо уверен: от них я узнаю новое, а согласен я с ними в отдельных деталях или нет — это вопрос второстепенный.

К. ВИШНЕВСКИ: Однако и в Москве, и в Ленинграде, и в Тбилиси кинопроизводство едва ли возможно без осмотрительного и разумного планирования тематических, жанровых и, наконец, технико-экономических пропорций.

К. ВОЛЬФ: Согласен. Но когда видишь, что определенные тематические пласты при всей их важности остаются нетронутыми, необходимо сесть за стол с лучшими авторами и режиссерами, с наиболее одаренными и перспективными молодыми кинематографистами, и широко, с дальним прицелом, не ограничивая себя жесткими сроками, вместе поискать идеи и сюжеты. В противном случае мы будем иметь «на главном направлении», иногда только кажущемся таковым, а часто и действительно необыкновенно важном, лишь фильмы, сработанные на скорую руку, больше служащие статистике, чем делу, и тогда уже не играет роли, сделаны ли такие фильмы честно или в какой-то степени по конъюнктурным соображениям.

Я не хотел бы быть неправильно понятым. Если я говорю о таких требованиях, о таких трудностях, которые нам необходимо преодолеть, то я не имею в виду односторонние претензии к каким-то учреждениям. Это была бы весьма удобная и тем не менее совершенно не социалистическая точка зрения. Я говорю о требованиях, которые каждый должен предъявлять прежде всего самому себе. Бороться можно только овладев *подлинными открытиями и ясными глубокими убеждениями*. Наши советские коллеги обязаны своими хорошими фильмами не каким-то благим пожеланиям, а упорному труду и принципиальным спорам. Без борьбы и напряжения всех сил новое никогда и нигде не пробивало себе дорогу. Тезисы VIII съезда СЕПГ по вопросам политики в области культуры создали простор и благоприятную атмосферу для принятия высоких обязательств и их выполнения. Несколькими картинами последних лет мы сделали важные шаги в верном направлении. Мы положили начало, но остаемся пока слишком медлительными, смотрим недостаточно широко, многие — и художники и руководители — пугаются дискуссий и расхождения в мнениях, вместо того, чтобы видеть в этом норму... И потому, как мне кажется, мы еще отстаем от тех возможностей, которые были созданы решениями VIII съезда и требовательными, ободряющими словами, сказанными на съезде и после него.

К. ВИШНЕВСКИ: Как раз в этой связи я хотел бы спросить, используем ли мы то, что дают лучшие советские фильмы, в качестве примера, для сравнения и повышения требовательности? И еще: не скрываем ли мы подлинно хорошее в кино- и телепрограммах за количественными нагромождениями?

К. ВОЛЬФ: От этой опасности, от кампаний, от гипертрофии «фестивалей» и «недель», я хотел бы настоятельно предостеречь. Мне думается, что в таких количественных нагромождениях многое хорошее, но негромкое может потеряться. Необходимо заботиться о глубине воздействия и составлять программы с большей тщательностью. Что же касается нас, тех, кто делает фильмы, то, сталкиваясь с определенными картинами, мы не должны безмерно восторгаться или пессимистически вздыхать. Нам — и практическим работникам и руководителям кинопроизводства — нужно смотреть как можно больше фильмов, анализировать их с точки зрения нашего развития и извлекать — каждому для себя — уроки, существенные для нашего духовного мира, наших культурно-политических и эстетических критериев и расширения наших «мировых горизонтов». Реалистический взгляд на историю народа, на противоречивую повседневность и практически-чувственное отношение к богатой и неповторимой индивидуальности должны стать для нас само собой разумеющимися.

К. ВИШНЕВСКИ: «Реалистический взгляд на историю народа» — это ключ к вопросу о твоей собственной работе. Почти в каждом из твоих двенадцати фильмов история играет существенную роль. При ретроспективном просмотре твоих картин я пришел к открытию, что у тебя «национальная тема» является определяющей в гораздо большей степени, чем у других режиссеров ДЕФА. В качестве примеров можно назвать «Искателей солнца», «Расколотое небо», «Мне было девятнадцать».

К. ВОЛЬФ: Я рассматриваю эти ленты как свой вклад в создание произведений, которые выявили последовательность в развитии ДЕФА после 1946 года. «Искатели солнца», например, продолжили процесс размежевания с прошлым, начатый первыми опытами Штаудте и Метцига, которые, по-моему, в свою очередь находятся в прямой связи с фильмом З. Дудова «Хлеб наш насущный». Картина «Мне было девятнадцать» имела предшественником «Вернера Хольта». Лишь в таком взаимодействии самых различных, иногда как бы спорящих между собой произведений реализуется влияние искусства, которое участвует в преображении взглядов, эмоций, отношений.

Вернемся, однако, к твоему вопросу о «национальной теме». Когда сталкиваешься с таким обобщением, чувствуешь себя всегда несколько растерянным и беспомощным. У меня никогда не было осознанных, четко сформулированных намерений в этой области. Но так всегда случается: даже не решая посвятить себя какой-то определенной «тематике», вдруг оказываешься захваченным некоей историей, ее действующими лицами, и эта поначалу спонтанная, а затем продуманная реакция определяет выбор. Очень сильно влияют на такое решение собственные переживания, жизненный опыт, как «ранний», так и сегодняшний. Конечно, затем из этой «внутренней диспозиции» выявится и тематическая линия и лейтмотив. Но это старое заблуждение — считать, будто искусство возникает из решения посвятить себя какой-то теме. Вдумываясь в твой вопрос, я нахожу особенно интересным вот что: к трем ранним фильмам я отношусь иначе, чем к другим моим картинам, не просто как к закономерным этапам моего развития и становления, а как к произведениям, внутри себя вполне завершенным, замкнутым в своей собственной форме и в своем собственном содержании, все они лежат именно в таком русле. Я имею в виду «Искателей солнца», «Звезды» и «Мне было девятнадцать».

К. ВИШНЕВСКИ: Ты намеренно не называешь «Расколотое небо»?

К. ВОЛЬФ: Да, поскольку я считаю, что в поисках оригинальной структуры, адекватной построению повести Кристы Вольф, мы завязли в неразрешимых проблемах формы. Я сегодня больше, чем когда-либо, выступаю за сюжет, за стремление упорядочивать фильм, ориентируясь только на свой собственный замысел.

К. ВИШНЕВСКИ: Может быть, эта неосвоенность формы связана с вопросом о поколении, к которому принадлежат герои фильма?

К. ВОЛЬФ: Пожалуй, причем главное здесь не вопрос возраста. Дело в конфликтной ситуации героев. У меня был широкий подход к переживаниям Риты на вагоностроительном заводе, к отношениям между ней и Метернагелем. Но со стороны национальной проблематики, за которой для многих эмоционально вставала проблема Востока и Запада, проблема, обусловленная географически и биографически, со стороны этой проблематики многое оставалось для меня труднодоступным. Ребенком я вместе с родителями эмигрировал, жил совсем иначе, чем люди старшего поколения, жил в Советском Союзе, не имея ни умозрительного, ни тем более лично пережитого представления о Германии. Она была страной, где властвовал фашизм и где нам жить было нельзя. После нападения Германии на Советский Союз в 1941 году на некоторое время даже исчезло различие между понятиями «фашист» и «немец». Я сражался в рядах Красной Армии против фашистов и в этом своем качестве впервые осознанно ступил на немецкую землю, поначалу даже без какого-либо «чувства родины».

К. ВИШНЕВСКИ: В твоем фильме «Мне было девятнадцать» Грегор говорит: «Я вижу улицы с немецкими вывесками. Говорят, это моя родина...». У тебя было большое преимущество: в противоположность большинству немцев твоего поколения ты избежал отравления сознания, путаницы и злоупотребления чувствами, инспирированными «черно-бело-красными» и «коричневыми», правобуржуазной и фашистской «национальной» идеологией. И — что в послевоенное время, вплоть до наших дней, особенно важно — ты оставался невосприимчивым к анахроничным и сентиментальным трактовкам национального вопроса, прежде всего, к опасному искажению истинных соотношений между социальной, классовой и национальной проблематикой.

К. ВОЛЬФ: Я с самого начала стихийно был интернационалистом. У меня такое впечатление, что мы сегодня все еще сами себе нагромождаем лишние трудности по поводу национального вопроса и к интернационализму имеем часто лишь словесное, теоретическое и как бы безличное отношение. Когда в наших фильмах показывается мир за рубежами нашей страны, когда в них вообще играет какую-то роль отношение к другим народам и людям, мы часто остаемся декларативными, безличными и бесчувственными. Между прочим, наши коллеги из СССР часто обращали наше внимание на то, что дидактический характер многих советских героев наших лент коренится именно в этом — в судорожных национальных комплексах, с одной стороны, и несколько абстрактном отношении к интернационализму — с другой. Естественно, мы знаем и видим, что национальные чувства и традиции повсеместно играют большую, как продуктивную, так и отягощающую роль, и что их нельзя игнорировать. Но преимущество, о котором ты говорил, было преимуществом не только для меня. Я знал немецкую историю, экономические и политические причины, приведшие к фашизму. Но мне нужно было научиться познавать и понимать страну, людей и их чувства. Без этого невозможно решать политические задачи и снимать фильмы. Я хочу рассказать об одном эпизоде, который, возможно, прозвучит парадоксально, но ведь и жизнь не бывает такой прямолинейной, какой мы пока еще нередко пытаемся ее показать, да и фильмы в определенные времена могут приобретать совершенно неожиданный эффект. Как сотрудник советской военной администрации в Галле я должен был просматривать многие старые немецкие картины. Необходимо было отобрать среди них пригодные для демонстрации в кинотеатрах. Из этих фильмов я многое узнал, они мне помогли понять отдельные детали из жизни гитлеровской Германии, не столько ту фактическую, сколько ту «духовную» реальность, в которой жили те самые люди, для отвлечения и «поддержки» которых эти ленты были отсняты.

Что же касается поставленного тобой вопроса, то лучше бы говорить не о «преимуществах» для одних (немногих эмигрантов) и ущербе для других (живших в гитлеровской Германии). Каждому тогда приходилось нести свои тяготы. Гораздо важнее понять, как под

руководством немецких антифашистов, при самоотверженной помощи наших советских друзей возникла новая, социалистическая Германия, возникла в борьбе мыслей и чувств всех немцев, здесь живших. Был использован единственный шанс в истории — впервые после стольких жертв, поражений и трагедий.

Мое сотрудничество с Вольфгангом Кольхаазе в фильме «Мне было девятнадцать» только подтверждает на частном примере то общее, что характерно для всего общественного развития у нас после 1945 года. Конечно, «Мне было девятнадцать» — это в особой степени мой фильм, моя судьба, если угодно, мое «интернационалистское» слово в разговоре о национальном вопросе, о начале той новой Германии, которая ныне стала Германской Демократической Республикой. Но этот фильм я не смог бы правильно решить без Вольфганга Кольхаазе, то есть без человека, несколько моложе меня, выросшего в Берлине и пережившего войну в юношеском возрасте.

К. ВИШНЕВСКИ: Опасно выделять отдельные частности из картины, но в фильме «Мне было девятнадцать» есть четыре момента, в ярких, реалистических образах раскрывающих действительную ситуацию в Германии 1945 года: испытующий разговор с садовником, жившим рядом с Заксенхаузеном; встреча со слепым солдатом вермахта на виадуке; приезд коммуниста в настороженно ожидающую деревню (приезд с песней — приветом советских товарищей, отправляющихся дальше) и, наконец, взаимоотношения между Грегором и немецким унтер-офицером, который стрелял — вместе с красноармейцами — по отступавшим эсэсовцам, а затем отправился в плен.

К. ВОЛЬФ: На просмотрах «Мне было девятнадцать» меня и сегодня поражает то, с каким эмоциональным соучастием следит за действием фильма и насколько правильно понимает его молодежь. Я думаю, многие из этих молодых людей, как и их отцы, смотрели фильм, подготовленные впечатлениями от «Вернера Хольта». Решающий элемент действенности фильма заключен, на мой взгляд, в многоплановой, диалектичной внутренней природе образа Грегора. Все в нем особо, необычно. Немец, который оказывается «совсем не немцем», одет в «чужую униформу», но близок современному зрителю, вызывает у него стремление идентифицировать себя с ним, и делает это возможным. И еще одно: фильм рассказывает о войне, а его герой — неловкий юноша, достаточно часто оказывающийся почти комичным.

К. ВИШНЕВСКИ: Твой коллега, польский режиссер Ежи Кавалерович ссылался на эту картину как на один из примеров той воодушевляющей новизны, которую он хотел бы обрести в каждом подлинно современном фильме. Конечно, его слова относятся и к сюжету, развертывающемуся, если мне будет позволено так выразиться, в ту самую «шекспировскую» секунду мировой истории, когда ужасная война близка к концу, фашистский «рейх» сокрушен, и каждый персонаж предстает в поворотный момент своей жизни.

К. ВОЛЬФ: Но мы показывали из всего этого исторического фона, казалось бы, только небольшие эпизоды, где грустное и смешное неотделимы друг от друга.

К. ВИШНЕВСКИ: А как, по-твоему, повлияла структура и стилистика на действенность фильма? Позитивно?

К. ВОЛЬФ: Я уверен, что обоснованность ситуаций и деталей, отказ от сконструированной драматургической напряженности и сохранение эпизодического течения действительных событий были важны для достижения достоверности, а тем самым и для зрительского восприятия. Но я считаю этот аспект вторичным.

К. ВИШНЕВСКИ: Бросается в глаза, что та же стилистика в фильме «Голый на стадионе», обращенном к будням, трудовым и жизненным проблемам скульптора Кеммеля, получила озадачивающе слабый резонанс у публики. Грегор и Кеммель совершенно одинаково, в осторожных поисках идут через ситуации, в которые они поставлены, причем Грегор скорее сдержан, чем динамичен,— почему же зритель питает меньший интерес к Кеммелю?

К. ВОЛЬФ: Мне представляется, что это преж-

де всего проблема героя и основной ситуации. Кеммель предоставляет зрителю меньше, чем Грегор, возможностей для отождествления. Здесь должна была бы сказать свое слово критика. Не столько по поводу композиции, сколько по поводу того, что нам не удалось сделать героя партнером зрителя. Кеммель — будничен. Его проблемы — это не проблемы «художнической исключительности», но все же именно профессиональная проблематика препятствует возможности отождествления: вместо динамичного напряжения, как это было с образом Грегора, возникло некое подобие монотонного однообразия, во всяком случае для значительного числа зрителей. Такое состояние «неустойчивого равновесия» имеет свои объективные причины.

В случае с Грегором на первый план выступает моральный приговор истории, временная дистанция помогает определить свое отношение к герою — представь себе Грегора персонажем фильма 1946 или 1948 годов! История Кеммеля находится в центре процессов современности. И мы сознательно не хотим предупреждать оценок и выводов. Мы можем в лучшем случае только способствовать вынесению суждения о фильме.

К. ВИШНЕВСКИ: Это предъявляет более высокие требования к характеру восприятия фильмов зрителями, к чему многие, вследствие нашей репертуарной политики, за долгие годы не были приучены.

К. ВОЛЬФ: Мне хотелось бы сказать несколько слов по поводу требования: «Рассказывайте то же самое, но так, чтобы это воздействовало на публику!» Было бы ошибкой считать, будто выбор повествовательной структуры осуществляется свободно. Она зависит от внутренней жизни героев, от своеобразия и уникальности материала — его нельзя насиловать.

И, конечно, она зависит от степени проникновения кинематографиста в социально-политическую среду, от его поэтического и эстетического взгляда на нее. Решение взяться за определенный материал, как и решение отложить его или отказаться от него вовсе, одинаково трудно как для практических работников, так и для руководителей. В отношении фильма «Голый на стадионе» мнения публики везде, и в частности в Москве, в декабре 1974 года, отчетливо расходились: решительное неприятие и еще более решительное согласие. Середины не было. Согласные, естественно, были в меньшинстве, но они приводили веские аргументы и ожесточенно боролись за свое право на такие фильмы. Откровенно говоря, я чувствую себя задетым, но я не могу дискутировать бесконечно. Я хочу работать дальше, не ограничиваясь тупо имеющимся опытом, но с терпением и настойчивостью, для того, чтобы завоевать на свою сторону больше людей. Если потребуется тактичное и прямодушное отношение к жизненному материалу, я прибегну к средствам «традиционной фабулы», если же появится необходимость, то мы должны будем искать иные, новые, в том числе и неудобные, повествовательные структуры.

К. ВИШНЕВСКИ: Мне бы хотелось в связи с развитием нашего кинопроизводства поговорить о воспитании молодых кадров и об их отношении к производственной практике, и в этой связи я вновь обращусь к советскому кино. Думаю, что его многообразие, богатство идей и форм не в последнюю очередь связано с подготовкой молодой смены во ВГИКе. Там преподают лучшие режиссеры и сценаристы. Ты там учился. Чему и как вас там учили? Что мог бы ты сказать, исходя из своего опыта, по поводу воспитания молодого поколения кинематографистов?

К. ВОЛЬФ: Всегда говорят: «Искусству нельзя выучить, искусству нельзя научить». Это правильно, но, странным образом, во все времена искусству где-нибудь учились. При этом важнейшей задачей было передать опыт, художественный и житейский. Так происходит и во ВГИКе. Мы встретились там с выдающимися личностями, работали и дискутировали с ними. Среди них были не только кинематографисты. Уроков они нам, собственно, не давали. А если их занятия с нами и были уроками, то необыкновенно глубокими, детальными, они касались монтажа, анализа фильмов или последовательности отдельных кад-

ров, даже определенных жестов, размещения в отдельной сцене людей и предметов. Наши учителя передавали нам свой опыт, свои мысли, но никогда не делали это навязчиво. Меня принимали в институт Ромм и Герасимов: на испытаниях я, определенно, был ужасен. Но я могу лишь повторить то, что сказал о себе Шукшин: он пришел во ВГИК «серым воробьем», даже культивировал в себе это свойство — но важнейшим педагогическим качеством наших учителей было умение нащупывать и раскрывать в нас скрытые способности, открывать людей, в которых внешне не было ничего особенного. Ромм открыл в «воробье» Шукшине сокола, он же посоветовал ему начать писать. В мастерской Г. В. Александрова, где учился я, с нами работали два ассистента. Первый был выдающимся мастером монтажа, он не упускал ничего. Другой, С. К. Скворцов, сохранился в моей памяти как вечный молчальник. Он на все реагировал всегда предельно осторожно, сдержанно и, избегая словесных оценок, скрывая улыбку, только слегка теребил бородку. Его такт и сдержанность порождали в нас внимание друг к другу, без чего в искусстве работать невозможно. И заставляли нас самих углубляться в суть дела. Одного этого уже было достаточно для успеха. Обучение должно ведь создавать климат, условия, в которых могут быть открыты и развиты индивидуальные способности и свойства — умение мыслить и жизненная энергия. Это, на мой взгляд, и составляет главную педагогическую задачу. А задача студентов состоит в том, чтобы с одержимостью, всеми силами раскрыть в таких условиях то, что спрятано у них внутри. Это взаимозависимый процесс, как, впрочем, и вся наша последующая профессиональная деятельность. Что еще было важным для меня? Просмотр и обсуждение всех важнейших и лучших фильмов мира. И еще: в мастерской Герасимова давалась одновременная подготовка и по режиссуре и по актерскому мастерству, я считаю это одним из самых существенных условий формирования режиссера. Недооценка или небрежность в практической работе с актерами над ролями выявятся на площадке сразу. Пожалуй, одним из самых значительных впечатлений от моих студенческих лет была жизнь и совместная работа в одной мастерской с представителями доброй дюжины наций. Вряд ли возможно было лучшим образом, чем это могли мы, студенты, познакомиться с миром и разными народами: интернационализм в таких условиях становится естественным, невольно привыкаешь к истинной и продуктивной толерантности. В постановке «Фигаро» мы играли на восьми языках, было весело и интересно. Такое международное сотрудничество создает иммунитет против провинциализма — большой опасности в нашей работе, ибо интернациональный характер взаимодействия в творчестве является наиболее специфичной и важной функцией социалистического кино.

К. ВИШНЕВСКИ: Для всякого человека, имеющего политический опыт и внимательно следящего за событиями на международной арене, неоспорим тот факт, что мир находится в состоянии острой идеологической борьбы и что эта борьба делается все сложнее. Мирное сосуществование, конференции, договоры, торговля не упраздняют классов и не отменяют классовой борьбы ни внутри капиталистического мира, ни между двумя системами с разным общественным строем. Ты часто бывал в последние годы во многих буржуазных странах, в частности, в 1974 году ты ездил в Локарно. У тебя, наверное, появились за время этих поездок новые наблюдения над методами антикоммунизма в области кино, над ролью киноиндустрии в общем механизме организованного манипулирования сознанием и чувствами людей.

К. ВОЛЬФ: Последние десять лет дали богатую пищу для размышлений и выводов. Кинофильм при капитализме занимает двойственное положение. Это и инструмент духовного и эмоционального воздействия, и «дело», предприятие, затеваемое ради извлечения прибыли. Но так как «дело», «предприятие» невозможно все же вести без художника, то кино, в известной степени, всегда становится художественным отражением общественной

ситуации. Так, во второй половине 60-х годов на волне так называемого «движения протеста», анархического по своей сути, возрос интерес к критически-агрессивному и деструктивному фильму (Годар и др.), к леворадикальным, хотя и с элементами социального анализа, картинам. Со спадом «движения протеста», с наступлением краха «ультралевых» иллюзий наступило похмелье, а вместе с ним либо отход к ностальгическому пессимизму и меланхолии, либо переосмысление недавних заблуждений и поначалу робкое приближение к реальной действительности и социальным сюжетам. Это последнее направление еще не очень заметно, но оно должно нас интересовать в первую очередь. Я назову в этом ряду несколько фильмов из ФРГ: «Красные флаги видны лучше» (Тео Галлерт и Рольф Шюбель, 1971), «Дорогая мама, у меня все в порядке» (Кристиан Цивер, 1971/72), «Бикфордов шнур» (Рейнхард Хауф, 1974) и «Подснежники цветут в сентябре» (Кристиан Цивер, 1973/74). Напомню также о «Сакко и Ванцетти» (Джулиано Монтальдо, 1970/71) и «Джо Хилле» (Бу Видерберг, 1968).

Для функционирования капиталистического кинопроизводства как инструмента идеологической борьбы характерно и то, что на кинорынке стремление к «разрушению запретов», выявившееся в процессе развертывания «движения протеста», трансформировалось в новое требование: «Ни одного фильма без наготы, а лучше всего с коитусом». Сейчас это один из наиболее симптоматичных моментов в практике буржуазного кинопроизводства. В одуряющей толчее и убийственном шуме кинорынка интегрированы почти все части механизма идеологического влияния, сюда вовлечено почти все, что способствует отупению чувств и духовному оскудению, которые, в конечном счете, служат определенным идеологическим целям.

К. ВИШНЕВСКИ: Легко попасть под подозрение в чопорности, но, по-моему, нагнетание сексуальности на экране по своим функциям равнозначно пропаганде жестокости: и то и другое одинаково имеет следствием деградацию человеческих чувств и духовных потенций, которая, в свою очередь, выливается в социально-политическую ограниченность и покорность. Чем сексуально «откровеннее» становятся авторы, тем меньше человечности остается в фильме.

К. ВОЛЬФ: На этой ярмарке встречаются и социальный критицизм, и протест, и маоистские лозунги. Пытаются «интегрировать» в эту мешанину даже Маркса. Кинорынок, если уж на то пошло, готов заключить контракт хотя бы и с самим дьяволом, только бы господствовать над умами, соответствующим образом определяя соотношение прямого и опосредованного воздействия отдельных картин, и их функции внутри всей сферы человеческих чувств, подвергающихся массовой манипуляции. Весь этот комплекс, взятый в его единстве, мы не всегда оцениваем правильно, идет ли у нас речь об активности противника или о планировании наших собственных действий. Наши коллеги из прогрессивного лагеря, выпускающие фильмы социально-критической или политической направленности, под гнетом этих обстоятельств на себе ощущают весь этот механизм. Условия их работы, конечно, очень сложны. Наши коллеги не могут ставить себя в положение сектантской изоляции, они должны работать, считаясь с кинопродюсерами, с требованиями рынка, со вкусами публики. Ведь как раз потому, что ее интересует социальная критика, и появляется некоторая свобода действий для прогрессивных художников, создается возможность появления реалистических произведений. Характерный пример такой всеядности капиталистического кинопроизводства — ленты о мафии. Эта тема, начатая картиной «Кто убил Сальваторе Г.?» (Франческо Рози, 1961), дала целый ряд больших, остроаналитических фильмов-обвинений. Но на кинорынке и в сознании широкой публики на Западе ее представляет прежде всего «Крестный отец» (Фрэнсис Форд Коппола, 1971), о котором следует сказать, даже принимая во внимание выдающиеся актерские достижения Марлона Брандо, что в целом он являет собой ярчайший образец того, как на реальные вопросы и потребности зрителей дается ответ

в форме великолепного и действительно впечатляющего псевдореализма. В нем слышится и мечта маленького человека о близкой и якобы достижимой, благодаря его собственной личной силе, свободе перед лицом всемогущего анонимного окружающего мира, в нем и отклик на чувство неуверенности, на тоску по «старым ценностям», по простым авторитетам и иерархиям, свойственным «маленькому человеку»; в нем дан выход и агрессивным наклонностям. А в итоге все выливается в примиряющий трагизм смерти.

К. ВИШНЕВСКИ: Схема взаимодействия фильма и публики в этом случае нам уже знакома: реализм, критика и личная трагедия, используемые как среда для произрастания эмоционального конформизма. Простой и хорошо известный рецепт! В этой связи стоило бы, наверное, еще раз коснуться использования в кино сюжетов «массового воздействия» и средств так называемого «прямого реализма» — прежде всего в политических, социальных и моральных целях. «Интеллектуальные», «элитарные» и авангардные фильмы — «аутсайдеры» — создаются все же для относительно узкого круга.

К. ВОЛЬФ: Злоупотреблению приемами реализма сопутствует извращение социально-критической тематики. В отчаянных попытках найти идеи, способные поддержать существующий порядок, империализм пытается опереться на лозунг «свободного социализма», развертывая под этим знаменем враждебную нам пропаганду, выступает под личиной озабоченного радетеля социальной справедливости. В этих условиях мы особенно остро нуждаемся в более широкой и основательной информации, а от наших ученых и критиков ждем дифференцированного исследования методов подлинной и демагогической критики капитализма, истинного и мнимого реализма. Мы заинтересованы в более близких контактах с действительно прогрессивными, ищущими и находящими, точно определяющими свою политическую и эстетическую линию кинематографистами. Это не голословное заявление: для нас, я думаю, важно оттачивать собственные средства и методы, реально оценивать и углублять действенность нашей работы и всегда быть в наступлении.

К. ВИШНЕВСКИ: Значит будет только закономерно, если в этой связи мы еще раз вернемся к вопросам нашего игрового кино. Понятие «политический фильм» относится не только к сюжету, но выходит далеко за его пределы. Собственно, каждая лента, сделанная в социалистической стране — это политический фильм. Ему предстоит и в своей собственной стране, и за ее пределами, своей правдой, своим реализмом способствовать прогрессивному развитию мыслей, чувств и отношений, содействовать тому, чтобы люди за границей знакомились со страной, где он создан, со всем социалистическим миром, с его идеалами и целями, с действительностью и проблемами. Подобные требования относятся и к предметной фабуле и, в равной мере, к субъективно окрашенному «самовыражению» художника во всем изобразительном строе фильма. Различные судьбы и истории, разнообразные формы их проявления сходны в нашем обществе в одном: нас всех остро интересует вопрос, как, в каких (иногда пусть самых незначительных) признаках проявляется особое, иное, новое в социалистических общественных отношениях, в индивидуальной проблематике, в социальном движении? Как, по твоему мнению, обстоят дела с решением этой задачи у нас в кино?

К. ВОЛЬФ: Я мог бы ответить кратко, указав на то, что последние годы ознаменовались в нашей работе важными успехами, но, к сожалению, также и потерей темпа. В фильмах больше отражались различные проблемы современности, наметился поворот от слишком «запрограммированных» историй к сложным сюжетам. Это получило заметную поддержку у публики. Увеличилось число зрителей, активнее и разнообразнее стала их реакция на фильмы, расширились в сравнении с предшествовавшими годами дискуссии.

К. ВИШНЕВСКИ: Откуда же потеря темпа, о которой ты говоришь?

К. ВОЛЬФ: По-моему, расширение тематики, углубление сюжетов и взгляда на человека осуществляется в нашем кино недостаточно

динамично, а этого мы не можем, не должны себе позволять. Стоячая вода — плохая среда для роста. Нам нужно движение: новые фильмы, открытые, смелые дискуссии, дальнейшее развитие кинопродукции. Искусство — это повседневная практика, это создание новых произведений. Но дальнейший прогресс нашего киноискусства требует сейчас — возможно, это прозвучит странно — еще и искусства продуктивной дискуссии, такой дискуссии, которая сможет принести нечто эффективное в искусство руководства кинопроизводством. Если обратиться к послевоенному периоду, то никто не сможет отрицать последовательного, тематического и художественного развития нашего киноискусства, хотя оно и шло подчас нелегко, волнами. От того, пожалуй, чего трудно было избежать вначале, от невыясненности основных принципов, от нехватки опыта, теперь мы освободились. Тем более важно, чтобы столкновение мнений, дискуссии по поводу о д н о г о фильма велись так, чтобы они влияли на климат и темп в с е г о кинопроизводства; основательный и острый анализ, критика должны вестись во имя единственной цели: двигаться лучше и дальше, а не для разговоров вообще. Когда строят дом и на первом этаже скрипит дверь, не надо все разваливать и начинать сначала, но второй этаж нужно все же постараться построить лучше...

Весной 1974 года наш союз работников кино и телевидения совместно с товарищами из Союза кинематографистов СССР устроил в Москве коллоквиум о фильмах ГДР. Мы показали: «Вольц» (Гюнтер Рейш), «Жизнь с Уве» (Лотар Варнеке), «Не слишком худощава для любви?» (Бернгард Штефан), «Ключи» (Эгон Гюнтер), «Голый на стадионе» и телефильмы: «Рыжая» (Манфред Мосблех), «Собственная шкура» (Целино Блейвейс) и «Война мумий» (Вальтер Хайновский и Герхард Шойман). Дискуссии, частично касавшиеся и фильмов, выпущенных ранее, таких, как «Третий» (Эгон Гюнтер) и «Легенда о Па́уле и Пау́ле» (Хайнер Каров), отразили разнообразие личных точек зрения и довольно точно выявили наши успехи, достигнутые после VIII съезда СЕПГ. В ходе обсуждения определились продуктивные проблемы и требования. Был констатирован прорыв в старых, ранее сложившихся на ДЕФА схемах, указаны вновь открытые в нашем кино личностные ценности, прослежена дальнейшая индивидуализация героев, их укорененность в социалистическом строе и их далеко не простые проблемы. Одновременно возникли вопросы о том, как надо показывать сознательное активное развитие героев в социалистическом обществе, их духовные горизонты, специфику положения э т о й социалистической страны в э т о м мире. Лео Арнштам удачно обобщил эти размышления, сказав: «Весь вопрос в том, к а к выводится новый, освобожденный для продуктивного самоосознания герой на свои боевые позиции».

И вот сейчас я спрашиваю и себя и всех нас: как относимся мы к нашему общему духовному богатству, насколько плодотворно мы применяем его в руководстве кинематографией, в практике создания новых фильмов? К сожалению, иные дискуссии еще ведутся так, будто мы все должны начать сначала. С моей точки зрения, вопрос о том, как, с каких позиций должны мы подходить к оценке сделанного, является решающим для всей работы. Ибо мы — социалисты, и все мы, и создатели фильмов и руководители производства, одинаково имеем одно общее для всех нас поручение. Оно было сформулировано VIII съездом СЕПГ.

И. Генс

Взорванный канон

Самурайский фильм: старый жанр в новой социальной ситуации

В красочной пестроте афиш японских кинотеатров издавна выделялась фигура самурая, сжимающего в руках меч. Стоит только в вечерние часы включить телевизор, и снова на экране возникают искаженные яростью

лица, стоны и хрип, бряцание клинков. Самурай, постоянный персонаж и большого и малого экрана, является героем дзидайгэки — самобытного и традиционного жанра японского кино.

Дзидайгэки уходит корнями в историю, фольклор и литературу страны, он строится на материале японского средневековья и питается выработанными самурайством моральными и этическими нормами. Проявляя удивительную живучесть, дзидайгэки с тех пор, как появилось японское кино, прочно входит в его репертуар, а потом — и в репертуар телевидения.

В чем же загадка жизнеспособности дзидайгэки? Почему фильмы о давно сошедшем с арены истории сословии до сих пор притягивают интерес зрителей? Почему «якудзаэйга», эта современная трансформация классического дзидайгэки, является и в настоящее время наиболее популярным жанром японского кино?

Как известно, в течение семи веков, вплоть до середины XIX века, главной политической силой Японии было самурайство. Его путь к власти шел через кровавые междоусобицы и бесконечные военные столкновения. Жестокость и насилие помогли самураям не только установить свой военный режим, но и сохранить его.

В результате тех исторических задач, которые некогда стояли перед самурайством, возникла разработанная система норм и правил поведения, которая регламентировала жизнь всех слоев военного сословия. Совокупность этих заповедей получила название бусидо, что в дословном переводе означает «путь воина». Основополагающими принципами бусидо стали преданность своему господину, последовательное презрение к смерти и беспредельный стоицизм. «Когда стоишь перед господином, не оглядывайся ни на отца, ни на сына» — гласит пословица. И еще — «Когда птенцы хотят есть, они пищат, самурай же держит в зубах зубочистку».

Самурайский культ героизма не знал пощады ни к себе, ни к другим. Самурай мог просто так, безнаказанно, зарубить простолюдина. И так же просто вонзал он в себя кинжал, чтобы совершить ритуальное самоубийство — харакири, это выражение безмерной степени преданности долгу, стоицизма и равнодушия к смерти.

Идеология господствующего военного сословия насаждалась и культивировалась в течение веков. В связи с этим многие ее элементы стали специфическими для Японии, ее общественной жизни, культуры и мировоззрения. Как идеология, исповедуемая в первую очередь верхушкой общества, этика и мораль самурайства обладали особой притягательной силой и для остальных сословий. Это помогает понять, почему принципы бусидо, являясь извращенными и побочными продуктами господствующих в Японии религиозных и философских догматов, так глубоко проникли в этический свод народа, наложили печать на его самосознание.

Быт военного сословия подчинялся тем же строгим правилам, что и его духовный мир. Кастовая надменность и ритуальная торжественность пронизывали жизнь феодальной верхушки. Бусидо находило своеобразное выражение и во внешности самураев, в их жестах и походке, создававших впечатление подчеркнутой театрализованности бытия. Тонкая красота предметов обихода, от лакированной шкатулки и семейного алтаря до одежды, от двух мечей, почитаемых как святыня, которые зачастую представляли собою превосходные произведения искусства, до сложной символики причесок — все это в совокупности представляло собою картину красочного великолепия. Этот жизненный уклад нашел преломление и в цветовом богатстве традиционного театра и отражался в дзидайгэки, придавая пластике и ритму фильмов особый оттенок.

Быт самурайства ушел из жизни вместе с самим сословием, в XX веке он сохранился отраженно только в искусстве. Более жизнестойкой оказалась судьба его философских догм. Японский милитаризм, опираясь на принципы бусидо, воспитывал народ в духе ультранационализма и постоянной готовности к агрессивной войне. И сейчас реакционные силы пытаются оживить бусидо.

Тосиро Мифунэ в фильме «Группа Синсэнгуми», режиссер Тадиси Савадзима

25 ноября 1970 года писатель Юкио Мисима обратился в Токио к солдатам войск самообороны, подбивая их двинуться к парламенту с требованием отменить 9-ю статью конституции, запрещающую Японии иметь армию и вести войну. К слушающим доносились слова: «Проснитесь! Куда девался ваш самурайский дух!.. Неужели среди вас нет настоящих мужчин, кто пошел бы на смерть, чтобы уничтожить конституцию, которая лишила Японию того, что делало ее Японией? Если есть, пусть поднимут голову и умрут вместе с нами, как подлинные самураи!..»

Его слова не возымели действия. Тогда этот модный преуспевающий литератор расстегнул мундир, принял ритуальную позу, медленно поднял короткий кинжал и с силой всадил его себе в живот.

Живучесть средневекового мышления, тяготение к традиции объясняют рождение жанра, выражающего философию самурайства и воспроизводящего его жизненный уклад. Дзидайгэки прошел долгий и сложный путь, постоянно отражая в своей эволюции социальные и политические сдвиги в японском обществе, перемены в его духовном климате.

Не случайно золотой век жанра — 30-е годы — совпал с периодом, когда милитаристская верхушка страны готовилась к агрессивной войне. Именно в это время чаще, чем всегда, экранизировалась знаменитая легенда о верности «47 верных» («Тюсингура») — эта квинтэссенция самурайской морали. Бесчисленные убийства, нагроможденные в фильмах этого жанра подчас без всякой логической связи, создавали впечатление малоценности и незначительности человеческой жизни. Этот традиционный японский взгляд, связанный с догматами буддизма, особенно энергично насаждался кинематографом предвоенной поры. Выполняя социальный заказ — готовя народ к неминуемым жертвам, которых требовала предстоящая война, кинематограф пытался всеми средствами мобилизовать националистический дух, взвинчивать шовинистические настроения.

Поэтому не случайно среди первых решений, принятых оккупационными властями с целью демократизации культурной жизни страны, был запрет в ноябре 1945 года производства и демонстрации дзидайгэки, как проводника феодальной морали и милитаристской идеологии.

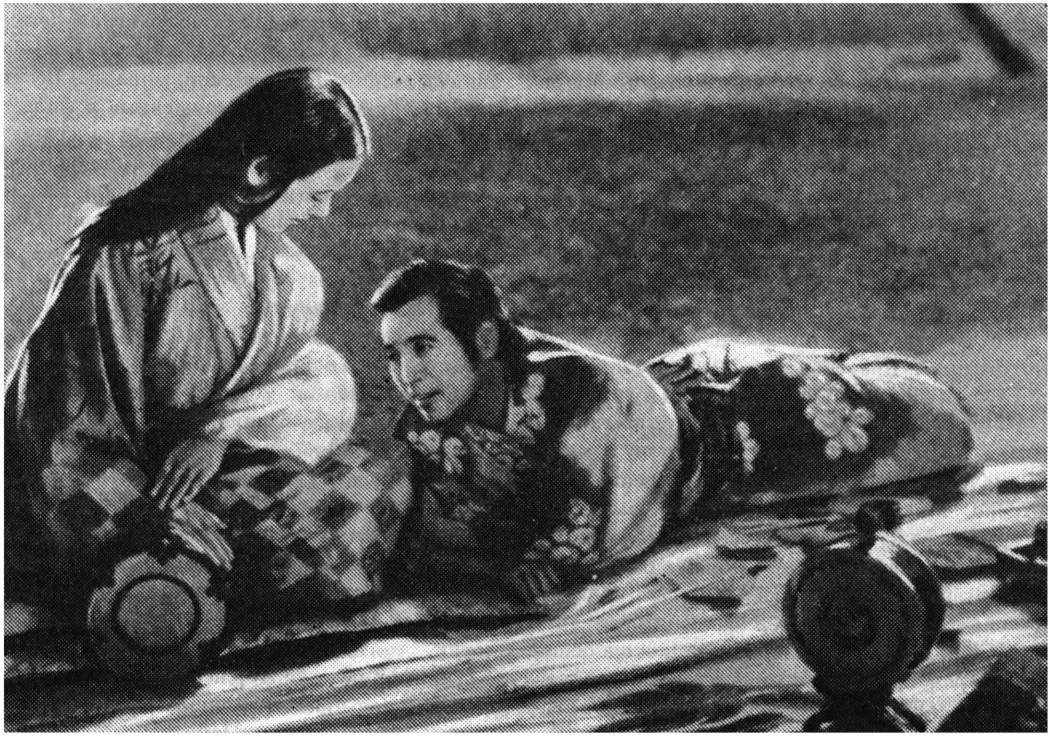
Характерно, что торжественное и широковещательное празднование 100-летия «Мэйдзи Исин» («Реставрации Мэйдзи»), проходившее

в 1968 году в атмосфере обострённого национализма, вызвало к жизни новый бум дзидайгэки. Почти одновременно на экраны вышли такие суперколоссы, как «Красные волосы» Кихати Окамото, «Праздник Гион» Тацуя Ямаути, «Группа Синсэнгуми» Тадаси Савадзима. «Последние дни сёгуната» ветерана Дайскэ Ито — все о событиях второй половины XIX века.

Однако характерно и другое. Дзидайгэки, созданные во второй половине 20-х годов под влиянием растущего рабочего движения и широкого фронта борьбы за создание пролетарской культуры, критически относились к догматам самурайства и выдвигали на первый план показ жизни и судьбы городских низов и крестьянства. Традиционный тезис примирения с судьбой был заменен идеями бунта и протеста. Работы Дайскэ Ито и Тому Утида в сатирической форме высмеивали бусидо, его обычаи и предписания. Позднее, в начале 30-х годов Мансаку Итами, Хироси Инагаки, Садао Яманака, используя старые сюжеты, известных героев прошлого, в сущности ставили острые социальные драмы. Итами ломал традицию, но комедийная форма его фильмов помогала им пройти сквозь рогатки цензуры. Подобные ленты звучали в те годы, по словам исследователей японского кино Андерсона и Ричи, «ересью... для милитаристов, которые считали золотой век бусидо предвестником новой великой Восточной Азии»*.

* J. I. Andersen, D. Richie. The Japanese Film. Tokyo, 1959, p. 94.

«Луна в тумане», режиссер Кэндзи Мидзогути



И начало 50-х годов, время активной деятельности независимого кинопроизводства, носителя наиболее демократических и передовых тенденций в кинематографе тех лет, также было отмечено картиной Сацуо Ямамото «Буря в горах Хаконэ», где историческое прошлое страны было показано не через выполняющих свой долг самураев, а через широкую панораму жизни народа, представленного в нем активной силой.

Эти две противоположные тенденции — героизации и дегероизации самурайского сословия — существовали в японском кинематографе всегда. На долю коммерческой продукции выпала в основном роль воспевания самурайства, в то время как фильмы, разоблачающие его жизненный уклад и идеологию, делались руками крупнейших мастеров кино.

Коммерческий кинематограф, обращаясь к определенным периодам прошлого — к расцвеченной устными преданиями борьбе могущественных феодальных домов XII века Тайра и Минамото, к междоусобицам XVI века и, наконец, к дворцовым переворотам, заговорам князей конца сёгуната во второй половине XIX века,— использовал их как фон для живописания легендарных самураев и их невероятных приключений.

Передовое киноискусство на этом же историческом материале создавало на экране картину реальной действительности, показывало тяжелую жизнь рядового человека, живущего в условиях гнета и неравенства, становящегося пешкой в военной игре крупных феодалов.

Так, в «Луне в тумане» («Угэцу моногатари», 1953) классик японского кино Кэндзи Мидзогути выявил нравы самурайства во всей неприглядности. В этом фильме рассказана история двух несбывшихся идеалов. Один из героев картины, гончар, стремился к богатству и власти, другой, его свояк, мечтал стать самураем. Оба погнались за химерами, за призрачной мечтой, оба проиграли. В конечном счете режиссера волновала не проблема самурайского сословия, а рабские условия существования простого человека. Особенно отчетливо это прозвучало в его фильме «Управляющий Сансё» («Сансёдаю», 1954), поставленном по широко известной повести классика новой литературы Мори Огай. Фильм о проданных в рабство брате и сестре рассказывает о человеческом братстве, об извечном стремлении человека к справедливому жизнеустройству.

В фильме «Перед рассветом» («Ёакэмаэ», 1953) Кодзабуро Ёсимура подробно исследовал жизнь крестьянства после 1868 года. Эпоха междоусобиц в фильме Кэйскэ Киносита «Река Фуэфуки» («Фуэфукигава», 1960) была показана как период страданий народа, вовлеченного в кровавую войну. К жанру дзидайгэки примыкает и эпическое полотно Акиры Куросавы «Красная борода» («Акахигэ», 1964), в котором с глубоким сочувствием показана тяжелая жизнь трудового люда начала XIX века. Примеров такого прочтения истории множество.

Таким образом жанр дзидайгэки объединяет целый мир фильмов — комедийных и трагических, пышных постановочных спектаклей и скромных бытовых драм. Разные виды жанра держали первенство на экране в зависимости от социальных и политических запросов времени и от идейных позиций самих режиссеров. Однако был вид дзидайгэки, который не сходил с экрана с самого рождения кинематографа. Это кэнгэки, либо, как его еще принято называть — тямбара. Кэнгэки в переводе — фехтовальный фильм, а термин тямбара возник как звукоподражательный — он имитирует бряцание мечей. В кэнгэки было много легкости, движения, стремительной динамики. Его кульминацией был яростный и темпераментный поединок на мечах, к которому, в сущности, и сводилось все действие. Герои кэнгэки преодолевали немыслимые трудности ради выполнения своего долга. Они жили в мире борьбы, невероятных приключений, неправдоподобных избавлений от опасности. Эти персонажи подкупали мужеством и хладнокровием, физической силой и душевной стойкостью и заставляли зрителей забывать о рутине жизни, о собственном унылом, однообразном существовании.

Герой кэнгэки мог рассчитывать на симпатии широкой публики, ибо это был, как правило, самурай-отщепенец, ронин, который с мечом в руках боролся с насилием и несправедливостью. Ряды ронинов множились особенно в эпоху Токугавского сёгуната*, когда усилился процесс разложения самурайства. Бывшие самураи — ронины — уходили в города и, изыскивая новые средства существования, пополняли собою образованные слои горожан. Свои два меча они меняли на инструмент врача, кисть ученого или художника.

Ронины были неспокойным элементом эпохи. Они часто присоединялись к бунтам городских низов и к восстаниям крестьян, иногда опускались на самое дно общества, даже разбойничали на большой дороге. Недаром слово ронин состоит из двух иероглифов — «волна» и «человек», то есть речь идет о людях, которые носятся по миру подобно волнам.

Когда-то ронины дали литературе и театру романтическую фигуру «благородного разбойника», защитника угнетенных. Теперь этот герой утвердился на киноэкране. В его изображении сказывались две тенденции — с одной стороны, он выступал против власти, стоял на страже интересов бедняков, как бы выступал против тех, кто являлся истинным носителем бусидо. С другой стороны, он оставался сыном своего сословия и сохранял столь притягательные для широких масс черты рыцарства, окутанные ореолом романтики.

Наиболее типичным героем кэнгэки был скиталец с обостренным чувством справедливости, который, сталкиваясь с насилием и злом, либо встречаясь со своим исконным врагом, решал конфликт при помощи меча и уходил из фильма навстречу новым приключениям. Он вызывал сочувствие зрителей, во-первых, нигилистическим отношением к закону и власти, во вторую очередь тем, что в самых сложных жизненных обстоятельствах находил выход, был личностью активной, которая опирается лишь на собственные ум, силу, ловкость и находчивость. Усиливало его популярность, естественно, и то, что он представлялся борцом с несправедливостью. И, отнюдь не последнее по значению, то, что этот герой являлся носителем национальных традиций. И, хотя его прототипом бывали и реальные исторические личности, кэнгэки большей частью населялся персонажами фольклора, обработанными позднее литературой. Богатейший материал для таких характеров, сильных и мужественных, давала насыщенная бурными событиями жизнь неустрашимых героев древних кодан и нанивабуси (устные сказы) — Миямото Мусаси, Тюдзи Кунисада, братьев Сога, Тангэ Садзэн, Симидзу Дзиротё и многих других.

Эти персонажи извлекались из исторических хроник, из иллюстрированных «рыцарских» повестей для народного чтения. Так, например, личность прославленного мастера меча XVII века Миямото Мусаси приобрела особую популярность после выхода романа Эйдзи Ёсикава, который в середине 30-х годов печатался в газете «Асахи». Миямото стоял на позиции полного неприятия современного ему общества, выступал против морали эпохи и порождал этим иллюзию независимой и сильной личности. Его нигилизм вызывал симпатию, а то, что он постоянно убивал злодеев, располагало к нему читателей. Не дожидаясь конца публикации, за этот персонаж ухватился кинематограф. Миямото Мусаси стал постоянным героем кэнгэки. Кинематографисты не слишком изощрялись в живописании его новых подвигов. Каждая из лент делалась по установившейся схеме — Миямото встречал недруга, происходил поединок, Миямото побеждал и отправлялся в новые странствия.

В фильме Тому Утида «Дуэль на острове Ганрю» («Ганрюдзима-но кэтто», 1966) Миямото, которого сыграл кумир 60-х годов Кинноскэ Накамура, возвращается после долгих странствий домой, в родное Киото. Здесь он встречает своего давнего соперника Кодзиро. Они договариваются о поединке, который должен состояться на острове Ганрю. Кодзиро убит, а Миямото Мусаси ждут новые приключения. По этой нехитрой модели строились и остальные фильмы. В них бы-

* 1603—1868 гг.

«Дуэль на острове Ганрю», режиссер Тому Утида

вали вкраплены мотивы кровной мести, защиты невинной красавицы и пр. и пр.

Такая же схема лежала в основе приключений персонажа, порожденного в 1928 году фантазией писателя Хаяси Фубо и впервые показанного на экране в 1933 году в фильме Дайскэ Ито. Зовут героя фильма Тангэ Садзан. Этот молодой самурай потерял в поединке глаз, стараниями врагов лишился правой руки. Разочарованный в людях своего сословия, он становится ронином. Одноглазый и однорукий ронин, блестяще владея мечом, борется с несправедливостью. Фильм Ито был типичным произведением с дворцовыми интригами, кражей семейных реликвий и поединками на мечах. С тех пор Тангэ Садзэн не сходит с экрана. Брошенный в пучину все новых и новых приключений, он продолжает одним глазом зорко замечать несправедливость и одной рукой ловко наказывать зло.

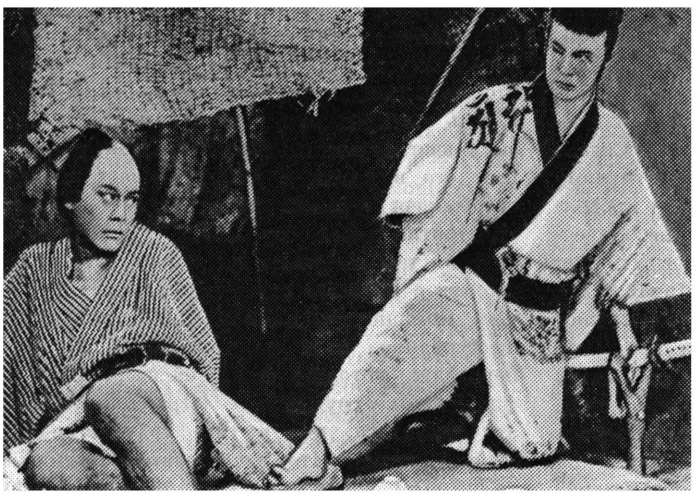
В 60-е годы на редкость популярной стала новая фигура кэнгэки — слепой массажист Дзатоити. Слепой массажист был непременным персонажем японской литературы эпохи феодализма, встречаясь особенно часто в средневековом фарсе — кёгэне. В кинематографе он приобрел неожиданную популярность благодаря актеру Синтаро Кацу, который сыграл роль Дзатоити более чем в 20 фильмах. В отличие от своего литературного и театрального прототипа, кинематографический Дзатоити ловко владеет мечом и представляет собою типичного «благородного рыцаря». Схема его фильмов предельно примитивна. То Дзатоити сталкивается с группой бандитов, перебивает их всех, успевает выслушать из уст умирающей жертвы банды последнюю просьбу — передать деньги сыну и, преодолев множество препятствий, выполняет это поручение. («Слышится песня Дзатоити», «Дзатоити ута-га кикоэру», 1967)). То Дзатоити узнает, что человек, которому он многим обязан, убит, а дочь его продана в дом терпимости. Он разыскивает виновника этих несчастий, обыгрывает его в кости, а потом убивает злодея, освобождая героиню («Поединок Дзатоити», «Дзатоити нидан гири», 1966). Дзатоити — слепой, тем не менее он ловко распознает злодеев и не менее ловко прокалывает их мечом. Компания «Дайэй» влачила жалкое существование, пока не наткнулась на этот персонаж, который помог ей вырваться из финансовых трудностей. (Правда, помогло это ненадолго, ибо в 1971 году компания обанкротилась. Что же касается Дзатоити, то он по-прежнему любим, но совершает свои

подвиги уже под эгидой компании самого актера.)

Огромная популярность кэнгэки несомненно во многом зависит именно от актеров — исполнителей главных ролей. Не случайно зрители начали отождествлять любимых героев с самими актерами. Первым любимцем публики стал актер Мацуноскэ Оноуэ, который, начиная с 1909 года, поставил и сыграл главные роли в более чем 1000 кэнгэки. В народе его нежно называли «глазастый Мацутян». Эра господства в умах Оноуэ завершилась только его смертью в середине 20-х годов. Ему на смену пришли Цумасабуро Бандо и Дэндзиро Окоти. Как и Оноуэ, Бандо и Окоти пришли в кино из театра кабуки. Бандо в своих работах опирался на типичную маску театрального актера, но играл сдержанно. Он считался актером интеллектуального плана и был чем-то вроде эталона в жанре дзидайгэки. Окоти, тоже выученик театра кабуки, привнес в фильм подлинное умение биться на мечах, которое пришло на смену театральной условности: ведь актеры театра кабуки изображали поединок в картинах при помощи танцевальных па «кэмбу» — танца с мечами. Поединки же в фильмах Окоти ставились специалистами по искусству поединков на мечах «кэндо», которые пытались сочетать реальные правила боя с законами кинематографа.

Огромному успеху Бандо и Окоти содействовали не только талант и обаяние этих актеров, но и критика существующего порядка, открыто звучавшая в их фильмах. В «Странствиях Тюдзи» («Тюдзи табиникки», 1927), знаменитой трилогии Дайскэ Ито о смелом Тюдзи Кунисада, герое народных преданий, Окоти, слегка скосив глаза, взмахивал мечом, и замертво падал очередной персонаж — носитель зла и насилия.

Каждый из прославленных актеров вносил в стиль игры героя кэнгэки свою лепту. Выразительная «самурайская» походка, выработанная в свое время Оноуэ, стала канонической. Сегодня мы можем ее увидеть в фильмах с участием Тосиро Мифунэ. Мифунэ в фильме «Восставший» ходит гордо, спокойно и, одновременно, стремительно, твердо ставя ноги и в такт им двигая широко расставленными и согнутыми в локтях руками. Выступление в таких ролях требует от актера самоотдачи, трудолюбия и физической тренировки. Куросава рассказывал, что, работая над дилогией о ронине Сандзюро, он ставил перед Мифунэ очень сложные задачи. Актер брал



«Тангэ Садзэн», режиссер Дайскэ Ито

меч домой и часами отрабатывал какое-нибудь одно движение. В результате, в финале первой части дилогии — в «Телохранителе», когда Мифунэ—Сандзюро меньше чем за минуту должен был поразить мечом 13 противников, он, отказавшись от дублера, проделал это сам, на одном дыхании, потеряв после этого сознание.

В 60-е годы на смену «звездам» старшего поколения, начавшим сниматься еще в довоенные годы, пришла молодежь. Но критика, в частности, известный Тадао Сато, считает, что молодых актеров на героические роли, несмотря на их феноменальную популярность, все же нельзя ставить в один ряд с такими мастерами, как Бандо и Окоти. Те были накрепко привязаны к своему амплуа и добились в его рамках совершенства. Молодые играют и в современных картинах. У них нет той выучки, какая была у довоенных звезд, которые пришли в кино через кабуки, пройдя там серьезную школу актерского мастерства. Однако надо отдать должное и Кинноскэ Накамура, и Кэн Такакура, Кодзи Цурута и Тэцуя Ватари — они обаятельны, талантливы и, что важно, чутко отражают в исторических ролях настроения современной молодежи.

Но, несмотря на исключительную популярность актеров, выступавших и выступающих в кэнгэки, возникает вопрос — каким образом японский экран выдерживает столь бесконечное тиражирование одних и тех же героев.

Вызывает изумление постоянство симпатии, с которой японцы относятся к знакомым персонажам. Цифры поистине ошеломляют. Популярный актер Кандзиро Араси только за послевоенный период сыграл ловкого стражника Умон Кондо в 23 из 41 фильмов об этом персонаже*. Он же сыграл 18 раз знаменитого Курама Тэнгу, героя, получившего прозвище «тэнгу» по имени длинноносого лешего японского фольклора. А всего о Курама Тэнгу было поставлено 50 фильмов. Только за последние 20 лет о Мито Комон было снято 32 фильма, о Тангэ Садзэн — 15 фильмов. Характер героев оставался всегда неизменным, сюжетные ходы повторялись, а интерес к картинам не убывал.

Объяснить этот феномен однозначно нелегко. О популярности актеров мы уже говорили. Ясно и другое: кэнгэки порожден массовой литературой и сам является плодом «массовой» культуры. При этом его герой несет ярко выраженную демократическую функцию, являясь защитником угнетенных, рыцарем бедняцкой правды; образ пронизан той мерой романтической условности, которая делает его неуязвимым. Добавим еще динамику действия, быструю смену положений, занимательность авантюрной интриги.

Немаловажную роль в неубывающем интересе к приключениям знакомых героев сыграл и традиционный театр. Содержание пьес, которые шли на сцене этого театра, хорошо знакомо каждому японцу еще со школьной скамьи. Но театр приучил своих зрителей искать в спектаклях не только занимательную интригу. Люди ходили в театр, чтобы наслаждаться искусством актера, тонкими нюансами его игры, не выходящей при этом из строгих границ канона. Мне довелось смотреть спектакль кабуки, когда зрители, заполнившие огромный зал, в мертвой тишине с напряженным вниманием следили за движением бровей актера в том месте, где автор когда-то поставил ремарку «и здесь герой грозно сдвинул брови». Такое отношение к исполнительскому мастерству несомненно сыграло роль в отношении зрителей и к персонажу на экране.

И, наконец, очень важный момент — герои кэнгэки является носителем традиционного образа жизни. Тадао Сато объясняет неизменное очарование кэнгэки в первую очередь красотой традиционного быта и речи. «Те, кто ищет в фильмах моду, современные стиль и чувства,— пишет Сато,— признают только иностранные ленты. Любители отечественных картин и не думают извлекать из них моду или нравы. Дзидайгэки заставляет их чувствовать красоту. И это относится не только

* Нихон эйга сакухин дзэнсю (полное собрание японских фильмов).— «Кинэма дзюмпо», 1973, № 619, спец. номер.

к красоте костюма. Это и красивые обороты речи, которые не встречаются в фильмах о современности, а встречаются только в дзидайгэки»*.

И только вслед за «красотой» Сато отмечает в качестве причин успеха «любовь к действию», «культ героизма, который еще сохранил свой авторитет» и ту сложную систему человеческих отношений отца и сына, старшего и младшего, которая сложилась под влиянием конфуцианства и стала традиционной. В дзидайгэки эти отношения проявляются, по словам критика, «в жестах, экспрессии, словах и даже в музыке»**.

Это последнее, то есть приверженность традиции, отличающая кэнгэки и дзидайгэки в целом, и стало в конечном счете едва ли не главной причиной того, что жанр постепенно начал перебираться из кино на телевидение. Дело в том, что в 60-е годы в Японии резко изменился состав киноаудитории. Основной массой посетителей кинотеатров стала молодежь, которая диктует экрану свои вкусы и пристрастия. Речь идет о поколении, которое родилось после войны. Этому поколению дух традиции, который несет в себе дзидайгэки, в значительной степени чужд. Иначе обстоит дело с телеаудиторией. Она по составу шире, захватывает значительное количество пожилых людей. Старшее поколение по-прежнему считает дзидайгэки единственным чисто национальным жанром кино. Несмотря на разительные перемены в жизни послевоенной Японии, несмотря на изменившийся во многом характер народа, зачеркнуть сложившееся веками традиционное восприятие не так-то просто. Телепередачи, построенные на материале прошлого, с героями, выражающими традиционный «дух нации», по мнению старших, безвозвратно утраченный молодым поколением, питают чувство тоски о былом, о той морали, на которой когда-то воспитывались и которую исповедывали японцы старших поколений.

Телевидение, ориентируясь на традиционные симпатии аудитории, не задумываясь, повторяло то, что уже давно прошло апробацию в кинематографе. И сегодня программы телепередач испещрены знакомыми по кино именами — Симидзу Дзиротё, Миямото Мусаси, Курама Тэнгу, Мито Комон, Танэ Садзэн (я называю героев тех многосерийных телефильмов, что были показаны в одном только 1974 году).

Серийные кэнгэки включаются в телевизионные программы начиная с 1963 года. Но, хотя они пользовались материалом, отработанным еще в кинематографе, определенные сдвиги в жанре на телеэкране все же наметились. Во-первых, равноправным действующим лицом многосерийного дзидайгэки стала история. Как и в кино, телевидение особенно рьяно демонстрировало подобные серии в период празднования «Мэйдзи Исин». Но, хотя юбилейные торжества давно отшумели, интерес к этому периоду истории Японии не иссяк. Он оказался настолько устойчивым, что и по сей день в эфир выходят многосерийные фильмы, построенные на материале той эпохи. Во-вторых, в многосерийном телефильме все чаще стали действовать реальные исторические деятели, а не только персонажи фольклора. При этом определенным образом изменилось социальное лицо героя. Все чаще не ронин, демократичный, активно противостоящий господствующему в обществе злу, становится главным действующим лицом многосерийного фильма. На экран пришел герой иного склада. Это отнюдь не рядовой самурай, а скорее сам феодальный правитель страны — сёгун, министры центрального правительства, старшие вассалы знаменитых феодальных кланов, руководители политических партий последних лет сёгуната.

Японская критика склонна объяснить подобный сдвиг социального положения героя тем, что, например, телекомпания Эн-Эйч-Кэй, претендующая на просветительскую миссию, строит свои серийные дзидайгэки на подлинном материале истории с целью раскрыть механизм управления страной в прошлом, познакомить зрителей с от-

---

* Тадао Сато. Тямбара эйга-но мирёку (Очарование тямбара). В кн. «Тямбара эйгася (история тямбара)». Токио, 1974, стр. 210.
** Там же.

Синтаро Кацу в фильме «Поединок Дзатоити», режиссер Акира Иноуэ

дельными политическими деятелями и этим содействовать политическому просвещению масс.

Нам, однако, кажется, что отражение исторического прошлого и социальная переориентация героя многосерийного дзидайгэки на телевидении вызваны другими причинами. Главное — это взрыв национализма, который явственно проявился в Японии 60-х годов в связи с ее экономическими успехами. В поисках нравственного идеала, соответствующего бурным темпам индустриального развития страны, шел процесс оживления в народной памяти судеб знаменитых полководцев прошлого, победоносных военных походов, тех моментов японской истории, которые способны польстить самолюбию определенных слоев нации и сгладить в их сознании горечь поражения в последней войне. В этой националистической кампании, призванной возродить традиционный «японский дух», телевизионные серийные дзидайгэки занимают не последнее место.

Это отнюдь не значит, что ронин, с его демократизмом, с его благородной миссией заступничества, ушел из зрелищных искусств. Он жив и находит себе приют в многосерийных кэнгэки на телевидении. Но и кинематограф не остался без своего самого популярного героя. В 60-х годах на смену карающему зло ронину пришел якудза, своеобразный кентавр, порожденный кэнгэки и гангстерским фильмом. Якудза — профессиональные преступники, игроки, вымогатели, объединенные в банды или гангстерские синдикаты. Фильмы о якудза, типично гангстерские, являются, на наш взгляд, трансформацией классического кэнгэки.

Так как действие фильмов о якудза часто происходит в прошлом, то вновь на экране оказался персонаж в традиционной одежде с мечом в руках. Но суть не в этом внешнем сходстве. Ведь характер якудза повторяет характер ронина, с его гипертрофированным чувством справедливости, тем не менее не мешающим ему убивать. Это последнее, как и догматы бусидо, которые проникли в фильмы о якудза, важно для фиксации внутренней связи обоих жанров. В якудза-эйга нет верности самурая своему сюзерену, но есть верность рядового гангстера боссу. Патернализм, столь характерный для старого феодального мышления, пронизывает и эти фильмы. Недаром рядовых членов шайки называют «кобун» — сынок. Принцип верности вновь поставлен во главу угла.

Повторяя канон кэнгэки, в якудза-эйга действие тоже сводится к темпераментной схватке — если не на мечах, то с огнестрельным оружием. Серийность и устойчивость ситуаций и характеров также роднит эти ленты. Содержание фильма о якудза легко сводится к одной схеме.

Некий район крупного города. Здесь исстари хозяйничает «семья» якудза. Ее босс — личность исключительная, цель жизни его — защищать рядовых горожан от беззакония по своему собственному своду законов. Основное занятие такой банды — вымогать деньги у богачей и вести азартные игры. Члены банды живут как одна семья и боготворят босса. По отношению к последнему, как и в старину, действует пресловутое чувство долга.

В этом же районе появляется другой клан якудза. Здесь босс — бесчеловечный негодяй и хладнокровный убийца. Если действие протекает в прошлом, то этот босс выполняет задания какого-нибудь бесчестного управляющего крупного феодала, если оно разворачивается в довоенный период, то босс обязательно связан с милитаристскими кругами. В современных якудза-эйга события происходят в роскошном современном здании из стекла и бетона, в котором расположены конторы монополистического предприятия, занимающегося грязными финансовыми махинациями. Такова неукоснительная расстановка действующих лиц.

Двигателем сюжета являются попытки «плохого» босса вытеснить из этого района «хорошего». Как правило, в первой схватке гибнет «порядочный» и «добрый». И тут в действие вступает герой фильма, которого играет кто-нибудь из кассовых актеров. Он один из «сынков», которого не было рядом с «добрым» боссом, когда требовалось его защитить. Он мог в то время просто скитаться в одиночестве либо отбывать тюремное заключение за прошлые преступления. Теперь вступает в силу «долг преданности». Сынок врывается в логово врага, убивает несметное количество сторонников «плохого» босса и, отомстив за убитого хозяина, отправляется с повинной в полицию.

В кульминационном эпизоде мести кровь льется рекой. Культ жестокости, который занял такое устойчивое место в современном кинематографе, в Японии нашел убежище, в основном, в кэнгэки и в якудза-эйга. В показе крови и насилия фантазия постановщиков этих фильмов не знает предела.

Герой, пролив определенное количество крови, отбыв положенное законом наказание, появляется затем в следующей ленте, чтобы вновь броситься в кровавый бой с новым противником.

И в прошлом ставились фильмы о якудза. Это были, в основном, картины, посвященные похождениям бродяг и игроков в кости. Но они тонули в общем потоке дзидайгэки. Сегодня якудза-эйга пришли на смену традиционному самурайскому фильму, составляя около 60 процентов всей кинопродукции страны. Зрители нуждаются всегда в романтическом герое, в мужественной личности, которая стоит на страже справедливости. Якудза, как и герои кэнгэки, отвечают этой потребности.

В 1963 году, когда на студии «Тоэй» режиссер Тадао Савадзима добился огромного успеха лентой «Шахматная фигура» («Хисякаку»), началась эра фильмов о якудза. Центром их производства стала «Тоэй». Успех компании подстегнул конкурентов, ибо, поставленные по дешевке, эти картины охотно разбираются прокатчиками, которым выгодно демонстрировать эту недорогую продукцию в маленьких кинотеатрах. Перешла на производство лент о якудза и «Никкацу», которая прежде специализировалась на производстве так называемых «молодежных» фильмов — бесконфликтных, целомудренных и конформистских. Теперь миловидные герои этого жанра перевоплотились в ловких и сильных якудза. Популярные актеры студии Тэцуя Ватари и Хидэки Такахаси в новом обличии стали идолами молодежи. Вновь сказалась закономерность, по которой актеры, исполнители героико-романтических ролей, становятся кумирами публики. Слава других актеров якудза-эйга Кэн Такакура, Кодзи Цурута также феноменальна. Старейший журнал по

вопросам кино «Кинэма дзюмпо» выпустил в течение последних лет несколько спецвыпусков, посвященных творчеству этих актеров. Любопытен факт, что лучшим актером 1973 года критики признали Бунта Сугавара, выступающего в амплуа якудза.

Возродился бытовавший в период немого кино тип героини якудза-эйга. Такие героини были в моде в XIX веке на сцене кабуки, затем в преображенном виде они пришли в кинематограф, а в последние годы даже стали центральными персонажами фильмов о каратэ. В кимоно, приоткрывающем красивые плечи, иногда покрытые татуировкой, героиня якудза-эйга научилась скрывать за нежной улыбкой беспощадность и чисто мужскую сноровку. Эта женщина-хищница, умеющая выхватить кинжал из складок одежды, уверенно владеющая мечом, обыгрывающая мужчин в кости. Ловко владея приемами каратэ, она легко справляется с любым мужчиной. Актриса Дзюнко Фудзи приобрела известность в ролях якудза и была признана лучшей актрисой 1971 года. Снимается она в фильмах «Дайэй». И в фирме «Тоэй» появилась не менее обворожительная и не менее ловко действующая Кёко Энами.

Поначалу критики и не пытались разобраться в характере якудза-эйга, отмахиваясь от них, как от низкопробного жанра. Однако популярность, которую обрели эти фильмы, их стилистическая и идеологическая близость к классическим формам дзидайгэки изменили позицию критики.

«На протяжении всей своей истории японцы рубили чужие головы и вспарывали собственные животы во имя долга чести — «гири». И хотя самураи с их обычаем совершать харакири сохранились лишь в кино- и телефильмах, понятие «гири» по-прежнему незримо присутствует в поступках японцев»,— писал Всеволод Овчинников в книге «Ветка сакуры»*.

Японские критики, однако, настойчиво пытаются отделить чувство долга, которым владеет якудза, от чувства долга, свойственного самураю. Они отрицают «гири» для героев якудза, считая, что якудза владеет только чувством справедливости. Подкрепляют они это тем, что выполненный долг приносит герою якудза не награду, а тюремное заключение.

Мацуноскэ Оноуэ в фильме «Сёхати Сомэкава», режиссер Мацуноскэ Оноуэ

Якудза не нуждается в награде. Литературная традиция сделала его борцом за справедливость, защитником слабых. И все же им двигает то самое чувство долга, которым руководствовалась традиционная мораль в течение веков. Герои якудза — и это важно — всегда действуют с точки зрения традиции, выступая против современных веяний. Они оплот старой морали, и это может дополнительно объяснить их популярность в кругах, захваченных настроениями обострившегося национализма.

* Всеволод Овчинников. Ветка сакуры. М., 1971, стр. 71.

В большинстве своем якудза-эйга примитивны и неумны. Но зритель получает за свои гроши определенную толику острых ощущений, его нервы щекочут сцены устрашающей жестокости и, что является новым — именно якудза-эйга внесли в классическую схему кэнгэки секс. В традиционном кэнгэки любовь не главное для героя фильма. Он не отказывается от любви, но она не цель его. Бросаясь в пучину самых бурных приключений, чтобы защитить женщину, он не ожидает от нее награды. В современных кэнгэки и в якудза-эйга секс перешел с периферии фильма в его центральные эпизоды. Герой якудза, проникнутый печалью и одиночеством, находит утешение и награду за исполненный долг в любви. Эротика наряду с насилием стали непременной приправой фильмов о якудза.

Цумасабуро Бандо в фильме «Дьявол», режиссер Ацуси Исигами

Показанный в дни II международного кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте фильм режиссера Тосио Масуда «Схватите этого человека» («Оицумэру», 1972) — типичный фильм о якудза. Здесь все соответствует канону. Молодой гангстер Дзиро, только что отбывший наказание, возвращается домой. Его возлюбленная изменила ему с главарем банды. Дзиро решает мстить. Внешне подчиняясь приказам боссов преступного синдиката, он ведет свою политику, подбрасывает полиции компрометирующие боссов доказательства их преступных дел. В финале, после изрядного количества жестоких схваток, стрельбы и кровопролития, на торжественной панихиде по покойному боссу встречаются оба героя фильма. Это красавец Дзиро Тамия, играющий роль благородного детектива, и не менее обаятельный Тэцуя Ватари — гангстер Дзиро. Детектив одет в европейское платье, якудза в традиционном кимоно — он оплот и защитник старого духа.

Якудза-эйга находятся в зените успеха. Подтверждением популярности этого жанра может послужить новая работа американского режиссера Сиднея Поллака «Якудза», которую он снял в Японии с Робертом Митчумом и Кэн Такакура в главных ролях. Успеху якудза-эйга пока не угрожает даже неизмеримо низкий уровень рядовой продукции. Сегодня это жанр, который наряду с сексфильмами, заполняет японский экран.

●

На протяжении всей истории японского кино романтическая фигура «благородного рыцаря» — ронина или якудза — получала разную оценку: в рамках неизменного канона и в работах ведущих мастеров экрана. Их

фильмы, построенные по железной схеме кэнгэки, выражали мысли и чувства, канону не присущие. Костюмы и исторический антураж всегда были идеальным средством замаскировать не угодную «сильным мира сего» идеологию. То, что историческое кинопроизведение является наиболее удобной формой для постановки важных вопросов современности, считал и классик японского кино Акира Куросава. Он тоже не раз использовал в своих исторических лентах устойчивую и привычную схему кэнгэки. Однако трактовал сословие самураев с позиций, резко отличных от традиционных.

Правда, атавистические реминисценции сословной регламентации средневекового общества обнаруживаются даже в таком выбивающемся из канона образце, каким является его шедевр «Семь самураев» («Ситинин-но си», 1954). В этом фильме рассказано о событиях, происшедших в небольшом, заброшенном в горах селении. Его жители находятся под постоянной угрозой набегов банды, которая забирала себе собранный урожай, насиловала женщин. По совету мудрого старца крестьяне отправляются в город нанять ронинов для защиты селения. История взаимоотношений крестьян с семью ронинами, подготовка селения к встрече с бандитами, закончившейся победой крестьян и ронинов, и составляют содержание картины.

Схема «Семи самураев» точно повторяет схему кэнгэки, но этот фильм выходит далеко за стандартные границы жанра. Это не просто динамичная картина с напряженным сюжетом, в котором смелые и добрые побеждают недобрых и злых, а слабые, нуждающиеся в защите вовремя получают помощь. «Семь самураев» — и типичный кэнгэки, и эпическое произведение, и философское раздумье. Хотя самураи наделены всем арсеналом рыцарских качеств, а крестьяне показаны хитрыми и приспособленцами, в фильме отчетливо прозвучала мысль о неизбежности ухода с исторической арены военного сословия. Обычно неуязвимые в кэнгэки, герои-ронины у Куросавы гибнут один за другим, а самый младший из тех, кто выжил, остается жить среди крестьян. В значительной степени тема распада самурайства связана с образом шаловливого и веселого, доброго и насмешливого сына крестьян Кикутиё, мечтающего быть причисленным к сословию самураев. Наделенный всеми человеческими слабостями, он является антиподом незыблемой рыцарской мудрости предводителя ронинов Камбэя. Без Кикутиё не прозвучала бы так ясно главная мысль фильма — соль земли в простом человеке, возделывающем ее своим трудом.

Дэндзиро Окоти в фильме «Ронин Тюя», режиссер Дайскэ Ито

Отношение Куросавы к идеологическим нормам самурайства высказано более решительно в его двух кассовых боевиках, поставленных в русле лучших сатирических кэнгэки середины 20-х годов. Речь идет о «Телохранителе» («Ёдзимбо», 1961) и «Цубаки Сандзю-

Тэцуя Ватари в фильме «Боссы якудза из Канто», режиссер Юкихиро Савада

ро» (1962). Иронизируя над безжизненным кодексом чести, над ограниченностью и тупостью слепо следовавшего ему самурайства, Куросава в то же время следовал законам жанра.

Эти фильмы — доказательство жизнеспособности классического «фильма с поединком». Центральный герой, ронин Сандзюро, в блестящем исполнении Тосиро Мифунэ, ловок, артистично побеждает всех своих врагов. Но в фильме возникает не условная схема супермена, а живой человек, глубоко чуждый заповедям эпохи, человек, которым руководят лишь естественные чувства личности, приверженной к добру и справедливости.

В «Телохранителе» Сандзюро попадает в поселок, раздираемый войной двух банд. Появление Сандзюро, ронина, искателя приключений, меняет ситуацию. Сандзюро вмешивается в дела обитателей поселка, натравливает друг на друга негодяев и со стороны наблюдает их взаимоистребление.

В конце концов двойная игра Сандзюро разоблачена, он избит, его лицо превращено в кровавое месиво. Но законы жанра не дают ему погибнуть — раны мгновенно заживают, и он снова приобретает былую ловкость.

И, наконец, финальный поединок, типичный для кэнгэки. Сандзюро вновь на дымной и пыльной площади поселка. Стоит как изваяние с мечом в руках. Медленно надвигаются друг на друга толпа негодяев и одинокий человек. Сейчас Сандзюро уже не хитрящий искатель приключения, а натянутый как тетива, всеми нервами и мышцами готовый к смертельному поединку герой. Как смерч бросается он на врагов, сражает их всех до единого и уходит. Уходит в неизвестность.

В «Телохранителе» приключенческая фабула погружена в достоверный жизненный материал. Весь второй план фильма — рядовые жители поселка, страдающие от постоянных убийств, их заботы и маленькие радости — жизненная правда. Но над всем этим возвышается Сандзюро, живущий по своему собственному этическому кодексу. Он презирает застывшие догмы самурайства, ненавидит мир хищников и стяжателей, окопавшихся в поселке, живет постоянным желанием помогать слабым, добиваться справедливости. В этом секрет его обаяния.

Успех картины побудил Куросава продолжить приключения героя. Сандзюро появляется вновь в фильме «Цубаки Сандзюро». И здесь схема та же — два враждующих лагеря. Но на сей раз это высшее чиновничество

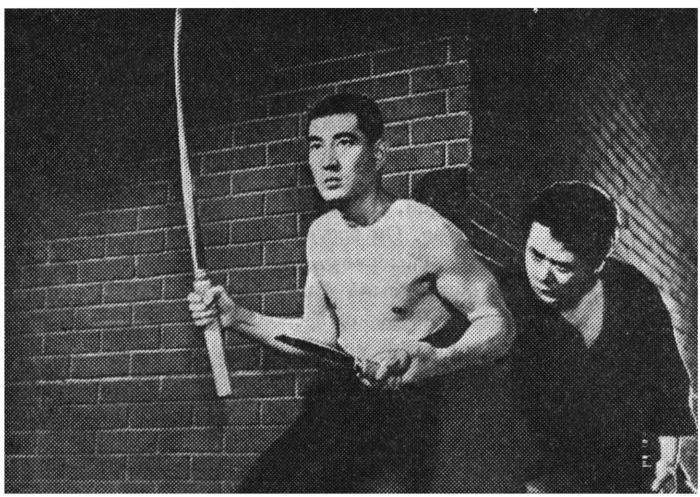
при дворе сёгуна. Негодяи, рвущиеся к власти, похитили управляющего двором, его жизнь и имущество под угрозой. Но на его защиту поднялось девять молодых самураев. История спасения управляющего и разоблачения его врагов и составляет содержание фильма.

Пародия на кодекс чести самурайства звучит здесь открыто. На протяжении всего фильма почесывающийся, косматый, неряшливый и ёрничающий ронин Сандзюро учит благовоспитанных, традиционно подтянутых и аккуратных самураев воспринимать людей и поступки по их истинному значению. По подлинной ценности, а не по шкале условного и нежизненного кодекса чести. Герой мужествен, но не безрассуден, стоек, но не бессмысленно упрям, благороден, но не потому, что быть таким предписывает бусидо, а из внутренней потребности защищать правых, учить добру. Активный, деятельный, всегда приходящий на помощь нуждающимся, Сандзюро — полнокровная и реальная, а не легендарная личность.

Придерживался схемы кэнгэки и Тадаси Имаи. В ленте «Повесть о жестокости бусидо» («Бусидо дзанкоку моногатари», 1962), он попытался показать бесчеловечность бусидо, проявляющуюся на протяжении веков. Из фильма явствует, что в каком бы виде, в каких бы формах ни выразилась идеология самурайства, сущность ее всегда одна и та же — она направлена против человека и служит удобным средством держать его в повиновении.

Этот фильм — хроника одной самурайской семьи. Лучшие представители семьи из поколения в поколение идут на гибель из-за пресловутого принципа преданности господину. Так было на протяжении Токугавского сёгуната, так было и в XX веке, когда член семьи пошел в рядах камикадзэ на добровольную смерть в годы войны на Тихом океане. На смену преданности феодальному князю пришла преданность императору. В заключительном эпизоде фильма представитель семьи, наш современник, молодой служащий фирмы, предает любимую женщину ради верности своему хозяину. Итог фильма — бусидо на протяжении веков всегда было античеловечным, всегда служило верой и правдой лишь власть имущим.

Эта же мысль заложена в двух выдающихся кэнгэки режиссера Масаки Кобаяси — «Харакири» («Сэппуку», 1962) и «Восставший» («Дзёиути», 1967).

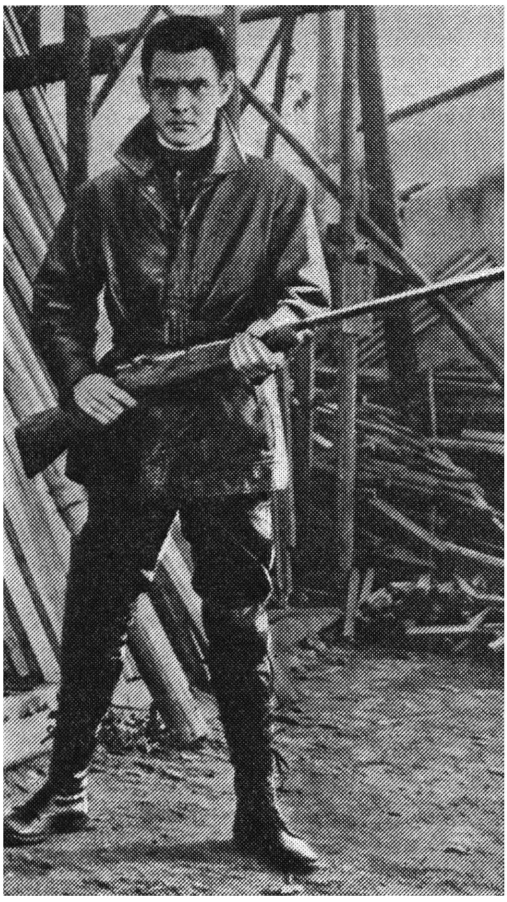


Кэн Такакура в фильме «Тоска по родине», режиссер Тэруо Исии

В «Харакири» сущность самурайской морали проецируется во многих разбитых человеческих судьбах, и эта множественность подчеркивает всеобщность авторского суда над идеологией эпохи феодализма.

Нищий самурай приходит в замок правителя совершить харакири. Выясняется, что он не столько пришел покончить счеты с жизнью, сколько отомстить за своего зятя, который погиб по воле жестокого правителя.

Бунта Сугавара в фильме «Современные якудза. Закон бездельников», режиссер Ясуо Фурухата



Оказавшись один на один против толпы слуг и придворных, самурай выхватывает меч, и, после кровопролитного поединка, пробивается в святая святых замка — в комнату предков. Здесь находится окуриваемое благовониями чучело предка в роскошных доспехах. Последним усилием, истекая кровью, умирающий самурай обхватывает чучело руками, чтобы вместе с ним замертво пасть на землю.

В этой ленте бросается в глаза определенная закономерность — кинематографисты, искренне и целеустремленно разоблачая мораль самурайства, не в состоянии устоять перед соблазном эстетизировать жизненный уклад военного сословия. Кобаяси не устает любоваться строгим совершенством традиционного жилища и одежды, красивыми предметами быта, театральным изяществом поведения людей. Это проявилось в полной мере и в «Восставшем».

Режиссер исследует здесь не систему взглядов, господствующую в средние века, в центре фильма — сам человек в эпоху феодализма. Кобаяси выбрал героем своей картины личность, сумевшую стряхнуть с себя давящий гнет заповедей, человека, поступками которого руководят естественные побуждения — ненависть к злу и насилию, неприятие несправедливости, поиски добра. Один на один человек восстает против эпохи.

В первых же кадрах фильма экран пересекает огненная сверкающая линия — это острие меча ловит лучи стоящего в зените солнца. Мечом — символом самурайства — точно обозначена эпоха. Действие картины связано с историей семьи одного из старших вассалов клана, хранителя его оружия, Исабуро Сасахара. Он всегда верой и правдой служил своему сюзерену. Но, когда речь зашла о счастье сына Йогоро, чью молодую жену феодал потребовал себе, человек, прежде подчинявшийся морали эпохи, восстал.

На семейном совете, на который собрались все члены клана, единодушно решено, что Йогоро должен уступить свою жену властителю. Против только отец — Исабуро. Он запрещает сыну подчиниться. И тогда из зам-

ка приходит приказ: за ослушание сыну и отцу надо совершить харакири!

Но герои не собираются сдаваться. С мечом в руках встречают они челядь феодала. Рекой льется кровь, падают воины, погибает сын и его молодая жена. И только сам Исабуро, продолжающий бороться, клянется умирающему сыну отомстить за него.

С маленькой внучкой на руках Исабуро Сасахара отправляется в столицу Эдо в поисках справедливости. Но начальник пограничной заставы, его лучший друг Татэваки, преграждает ему путь. Чтобы покинуть владения феодала, нужно разрешение. Его нет!

В этом эпизоде ярко выражена основная мысль фильма. Столкнулись два друга, два единомышленника, из которых один нашел в себе силы выступить против безнравственности, а другой, хотя и понимает правоту восставшего, все же подчиняется заповедям господствующей морали.

Конфликт может разрешить только поединок. Татэваки погибает. Против раненого Сасахара поднята вся застава. Из густых бамбуковых зарослей появляются вооруженные мушкетами воины. Звучит залп. Смертельно раненый герой падает. Так, рисуя это жестокое убийство, нарушающее принятые нормы поединков между представителями военного сословия, режиссер лишний раз подчеркивает, что традиционный кодекс чести — фикция, а существует только право сильного, право власть имущего.

В «Восставшем» Кобаяси делает следующий шаг в исследовании феодального общества и его морали. В «Харакири» люди страдают от законов общества, но остаются его нравственными пленниками, недаром даже восстания происходят здесь в формах, присущих этому миру — по кодексу чести. А затем рядом с ними возникает мощная фигура Исабуро Сасахара, отбросившего эти нормы, ведущего свой отсчет зла и добра, исходя из простых, естественных принципов человечности. В «Восставшем» гибнет в муках честный и мужественный человек, это трагедия личности, загубленной мертвой моралью. «Восставший» — один из самых ярких и талантливых кэнгэки последних лет. Созданный в традиционном жанре, представляя собою его типичный образец, он изнутри взорвал его каноны.

Дзюнко Фудзи в фильме «Алый пион», режиссер Юсаку Ямасита

●

Кэнгэки занимает в японском кино такое же место, что и вестерн в американском. Родство жанров бросается в глаза с первого взгляда.

Когда «Семь самураев» вышел на экраны, на Куросаву даже посыпались обвинения в том, что он поставил «западный» фильм, американский вестерн. Куросава с этим и не спорил. «Я всегда думал о японском историческом фильме, что он исторически поверхностен и что в нем никогда не используются

достижения современного киноискусства... Хороший вестерн любят все. Люди слабы, им хочется видеть на экране добрых, смелых людей, настоящих героев. Вестерны делались всегда, недаром сейчас создалась даже своего рода грамматика вестерна. Этой грамматике я и учился»*.

То, что Куросава обратился к вестерну, и то, насколько органично стилистические особенности вестерна вписались в ткань дзидайгэки, еще раз подчеркивает близость этих жанров. Недаром и режиссер Джон Старджес в свою очередь с легкостью перенес этот кэнгэки на американскую почву, поставив хорошо знакомый советскому зрителю вестерн «Великолепная семерка» (1960).

Динамичность действия и тип героя кэнгэки действительно напоминают вестерн. И кэнгэки и вестерн — специфические жанры героического фильма, построенного на фольклорном и историческом материале. По устойчивости драматургических схем и антуража, по характеру и постоянству главных персонажей, по романтической условности эти фильмы кажутся близнецами. Герой и тут и там — сильная личность, наказывающая зло и несправедливость. Оба жанра пронизаны наивной условностью, делающей неуязвимыми его героев.

На первый взгляд, эти фильмы отличаются лишь тем, что в одном действует самурай, сжимающий в руках меч, а в другом — ков-

* «Кинэма дзюмпо», 1963, № 338, стр. 61.

Такаси Симура в фильме «Семь самураев», режиссер Акира Куросава

бой с тяжелым кольтом в руках, которым он владеет с той же поистине цирковой ловкостью, с какой первый владеет мечом.

Но есть в этих жанрах глубокое различие. Персонаж вестерна несет определенные функции — в фильме всегда действует шериф, страж порядка и закона, злодей, за спиной которого стоит внешне респектабельный богач, легкомысленная, но добросердечная красотка, которая, жертвуя собой, помогает герою выбраться из опасностей и покинуть город в обществе своей целомудренной подружки. И, конечно, герой — чаще всего он ковбой либо мелкий фермер. Но характеризует этих персонажей не социальное положение, а нравственные качества — стихийное чувство справедливости и вероломство, сила и слабость, мужество и трусость.

В кэнгэки существует регламентация иного рода — сословная. В канонических образцах жанра горожанин обычно труслив и мелочен, крестьяне, почти без исключения — беспорядочное скопище ничтожеств, и только самурай, при условии, что это истинный самурай, обязательно силен, ловок, мужествен и честен.

Старая сословная регламентация оказалась настолько живучей, что не было случая, когда бы крестьянин, например, стал героем кэнгэки. Им мог быть только представитель самурайства.

И рядовой кэнгэки и вестерн продолжают придерживаться характерного для них круга тем, ситуаций и конфликтов. Возможно, их близость и способствует их постоянному взаимопроникновению и взаимовлиянию. Адаптации подвергались не только «Семь самураев». И «Телохранитель» Куросавы с легкой руки постановщика вестернов-«спагетти» Серджио Леоне тоже превратился в фильм этого жанра — «За лишнюю горстку долларов». А в 1969 году в Японии возник уже совсем любопытный гибрид — «Игрок в пустыне» («Коя-но тосэйнин»), в котором «звезда» дзидайгэки 60-х годов Кэн Такакура, надев на голову широкополую ковбойскую шляпу, вскочил на коня и с кольтом на боку понесся по равнинам Австралии, изображая молодого самурая, отправившегося по следу убийц своих родителей.

●

Кэнгэки, как и вестерн, подвергается воздействию тех процессов, которые происходят в современном кинематографе, обнаруживающем сходные признаки кризиса. Медленно, но все же настойчиво в этот чисто «мужской» жанр, в котором женщине была уготована незаметная роль, стал проникать секс. Как и в вестерне, в кэнгэки с середины 60-х годов устойчиво стал утверждаться невиданный культ жестокости и насилия. То, что целеустремленно отрицали в своих произведениях Яманака, Итами, Инагаки, расцвело в рядовом кэнгэки пышным цветом.

Жестокость и насилие в современных якудза-эйга и в серийных кэнгэки на телевидении являются отражением социальной действительности. Организованная преступность в стране приняла угрожающие размеры. Характерные для нее круговая порука и дисциплина, основанная на средневековом ритуале, вновь выдвинули на поверхность жизни пресловутый принцип «долга преданности». Все это перекликается с фильмами о якудза. Еще сегодня слышны отзвуки скандала, поднятого года два назад по поводу фильма компании «Тоэй», в основе которого лежала реальная биография руководителя одного из синдикатов гангстеризма. Но герой фильма оказался не носителем зла и насилия, а примером мужества, носителем жестокой «правды жизни».

«Строгое соблюдение правил», на котором строится иерархия якудза, перекликается и с принципами построения левоэкстремистских группировок, на которые опираются реакционные политические круги страны. Идеи нонконформизма, густо замешанные на крови и убийстве, привлекают молодых людей, мечущихся в поисках утраченных ценностей и находящих их в псевдореволюционных идеалах «левых» экстремистов. Исходя, казалось бы, из отрицания власти, они удивительным образом сочетают антикоммунизм с криками о «классовой борьбе» и «революции». Кровавые деяния этих группировок

Тосиро Мифунэ в фильме «Цубаки Сандзюро», режиссер Акира Куросава

обрели печальную известность далеко за пределами Японии. Во всех этих организациях, будь то «Рэнго сэкигун» или студенческие «Тюкаку» и «Какумару», несоблюдение «правил игры» (как и в фильмах о якудза) карается самой жестокой смертью.

Герои фильмов о якудза, облагороженные аскетизмом на фоне окружающего их мира торгашества и жестокости, дают молодым людям иллюзию подлинной свободы, благородства и чести. Молодежная аудитория перестала замечать, что утверждаемая в этих фильмах свобода добывается кровью и убийством и является, в сущности, «лжесвободой». Недаром японский критик писал о якудза-эйга последнего времени, что «эти фильмы по своей идеологической и эстетической концепции имеют опасное сходство с фашизмом»*.

Во всех своих самых разных ипостасях дзидайгэки, как жанр, выросший на национальном материале, традиционных идеалах и эстетических нормах, является особенно чувствительным барометром по отношению к малейшим колебаниям в политическом и социальном климате страны. Во все кризисные моменты истории, когда властям требовалось напомнить народу о «японском духе», когда взвинчивалась националистическая истерия, дзидайгэки выдвигался на передний план. И наоборот, лучшие демократические силы в киноискусстве всегда давали бой реакционным тенденциям внутри этого популярного жанра, выступали против воспевания феодального мышления, заложенного в глубинах жанра. Коммерческому потоку дзидайгэки, служившему верой и правдой кинобизнесу, противопоставлялись произведения, поднимающие в неизменных рамках жанра актуальные и острые проблемы современности, проникнутые гуманистической верой в человеческую личность.

Можно не сомневаться, что дзидайгэки, как и вестерн, никогда окончательно не сойдет с экрана. Он будет вбирать новые мотивы, трансформироваться в новые формы, но в своих лучших образцах останется всегда тем произведением киноискусства, которое отвечает современным, хотя и разно направленным, потребностям зрителей видеть на экране сильных, мужественных и по-своему справедливых героев.

* Тадао Сато. Гэндай нихон эйга (современное кино Японии), т. 2. Токио, 1974, стр. 131.

Критический фельетон

Наталия Ильина

Вопросы и ответы

«Вынужденное пари» («The Forced Bet»)
Сценарий Али Заркани. Режиссер Хасан Фуад. Оператор Адель Абдель Азым. Композитор Сулейман Фатхалли. Производство «Аль-Ахрам» (АРЕ).

...Женский смех, раздавшийся за окном, будит его. Он вновь пытается заснуть, натягивает на голову одеяло — не помогает. А за окном не унимаются. «Поцелуй меня!» — восклицает мужчина. «Нет, сначала догони!» — восклицает женщина. Хохот. Звуки поцелуев. Под такое заснешь!

Шерифу (так зовут разбуженного) известно, кто там шумит под окном. Это друг его Адель с очередной дамой. Легкомысленнейший человек! Вечно с кем-то целуется, обнимается, и пытается увлечь на этот путь и Шерифа. Тот, наконец, поддается. По наущению Аделя, пристает к незнакомой девушке, мирно читавшей книжку на скамейке в сквере. Девушка ведет себя так, будто только и ждала, чтобы к ней кто-нибудь пристал. Шериф, оробев, пытается отступить, не тут-то было. Девушка напрашивается к нему в гости, является, сразу признается ему в любви и требует отвести ее в спальню. «Устала? Отдохнуть хочешь?» — спрашивает наш герой. Не отвечая на этот идиотский вопрос, девушка раздевается, ложится в постель и, демонстрируя из-под одеяла свои голые плечи, манит к себе Шерифа. Тот, однако, раздеться отказывается, прилечь — тоже, а вместо этого проводит с голой девушкой беседу на тему греховности случайных связей. Затем спрашивает: «Уходишь? Ты что, обиделась?» Разумеется, ответа от голой он не получает.

Могу себе представить, что поведение девушки вызовет и у зрителя недоуменные вопросы... Такая тихая, сидит, книжку читает, ни к кому не пристает, пристали к ней, предложили познакомиться, она же это предложение понимает как-то очень буквально...

Поскольку фильм из чужой, неведомой жизни, зритель может сделать вывод, что у них там в Египте эти, как в старину говаривали, «погибшие создания» не по тротуарам прогуливаются, а именно сидят с книжками в скверах, притворяясь студентками. Но я думаю, что дело тут не в обычаях и не в девушке. Правдоподобность ее поведения авторов фильма не занимала совершенно. Им другое надо было продемонстрировать: моральную стойкость героя. Молод, здоров, пригож, а живет, как монах. Зазывный хохот женщины, обнимаемой под его окном легкомысленным Аделем, оставляет героя равнодушным. Но то — под окном. А что будет, если ему, герою, прямо в постель положить голую девушку? А ничего не будет. Герой и тут устоит. И даже лекцию на морально-этическую тему недрогнувшим голосом найдет в себе силы прочитать. Для этого и только для этого понадобилась сцена в спальне. Вот почему зрителю не следует удивляться поведению девушки и делать поспешные выводы касательно чужих обычаев.

Чем же объяснить эту стойкость, эту твердость или, короче говоря, эту роль библейского Иосифа Прекрасного, которую призван сыграть в фильме герой по имени Шериф? Забегая вперед, скажу, что одной спальней и одной голой девушкой дело не обойдется. Впереди еще спальня, где нашего героя запрут на целую ночь наедине с раздетой дамой, а он и это выдержит — как сядет на стул, так до утра с него и не сойдет... Чем же объяснить такое?

А вот чем. В десять лет Шериф влюбился в очаровательную малютку по имени Энас. Затем родные куда-то ее увезли или увезли куда-то Шерифа. Дети, одним словом, были разлучены... Десять лет Шериф носит в сердце образ подруги детских игр, хранит ее фотокарточку и хранит ей «верность», хотя между ними, надо полагать, и не было ничего....

И вот они вновь встретились. Как вела себя Энас последние десять лет, хранила ли и она «верность» Шерифу — неизвестно. Известно одно: она отвечает нашему герою взаимностью. Но брак этот, увы, невозможен.

За годы разлуки Энас, видимо, осиротела и вынуждена жить на вилле своего кузена Дарвиша и сестры его Сальвы. А Дарвиш сам влюблен в Энас и уступать ее никому не собирается, заодно не желая отдавать замуж и родную сестру Сальву. Казалось бы: сестра-то при чем? Ведь это уж, как говорится, ни себе, ни людям. Но дело в том, что с Дарвиша логики спрашивать нечего: он душевнобольной. Лишь недавно выписался из психиатрической клиники и выписался явно раньше срока — вспыльчив и раздражителен чрезвычайно. Не расстается с ружьем, и окружающие постоянно слышат от него: «Убью!..», «Всех перестреляю!» Это не пустые угрозы: жертвы уже были. «Помнишь, как твой брат всадил пулю в Рауфа?» — спрашивает Энас Сальву. Та помнит. Рауф, если он остался жив, тоже, надо думать, помнит... У Дарвиша есть еще и собака-овчарка, которую он натравливает на лиц, ему не симпатичных. Не мудрено, что Энас обеспокоена намерением Ше-

«Вынужденное пари»

рифа проникнуть в ее жилище, оглашаемое то выстрелами, то лаем овчарки... С помощью предприимчивого Аделя Шериф все же туда проникает. И тут в голове Дарвиша рождается вот какая «интересная» мысль: женить Шерифа на Сальве, а Аделя на Энас. После чего запереть эти пары в спальнях и ждать, что будет. Если Шериф изменит Энас с Сальвой, а Энас изменит Шерифу с Аделем, то он, Дарвиш, навсегда разлучит Шерифа с Энас и сам на ней женится. Дарвиш только что клялся, что убьет каждого, кто приблизится к Энас, а теперь сам толкает ее в спальню к Аделю — но это понятно. Мы имеем дело с сумасшедшим, сегодня у него так, завтра — эдак. Дарвиш вынуждает обе пары к браку проверенным способом: целится из двустволки и кричит: «Соглашайтесь, а то всех перестреляю!» Приглашается нотариус. Являются гости. «Кто эти люди? Ваши родственники?» — спрашивает Шериф у Энас. «Нет. Дарвиш подружился с ними в психиатрической клинике». Видимо, и нотариус оттуда же, ибо он ничего не боится, а спокойно регистрирует браки... Поначалу неясно, откуда именно возникла среди гостей молодая женщина по имени Шафика — тоже из клиники или еще откуда-то? Но вскоре проясняется и это. Шафика принимает активное участие в спальном предприятии, затеянном Дарвишем, и заявляет, что если Энас и Шериф друг другу не изменят, то она тут же выйдет замуж за Дарвиша... Посудите сами, к чему нормальной женщине выходить замуж за постоянно, во все стороны стреляющего безумца?

Итак, в этой бредовой комбинации участвуют в общей сложности шесть человек. Четверых запирают в спальнях, двое — ждут результатов. Зритель снова становится свидетелем ночных сцен. В одной спальне Адель уговаривает Энас лечь с ним в постель. В другой — Сальва, раздевшись, говорит Шерифу: «Иди сюда, милый!» Но Шериф, со свойственной ему находчивостью, отвечает: «Зачем?»

Многое пришлось пережить нашим героям, но они устояли. Так, во всяком случае, они сообщают Дарвишу за утренним завтраком, Дарвиш в отчаяньи. Затем он звонит по телефону Шафике. Она тоже в отчаяньи... Или нет, напротив. Она-то рада, ведь ей выгодно, чтобы они устояли... В общем, не так просто усвоить, кто с кем должен спать, а кто с кем не должен, кто на ком останется женат, а а кто — разведется, и что кому выгодно... Простодушнейший из зрителей, впрочем, и тот догадается, что понимать этого не нужно.

Возникнут иные вопросы... Дескать, что ж это делается? Почему сумасшедшие столь свободны в своих поступках, а окружающие все терпят? О подстреленном Рауфе упомянули мимоходом, судьба его осталась неизвестной... А когда Шериф, утомленный приставаниями Сальвы, восклицает: «Убей меня!», она дает совет: «Пойди к моему брату, ущипни его, он тебя и щелкнет!» Способ, значит, проверенный. Сколько же человек уже «щелкнул» Дарвиш, и куда смотрит полиция? Является

в этот сумасшедший дом нотариус, юрист — и тоже ничего! Велят ему насильно женить людей — женит. Никто не протестует. Шепчут друг другу, что с Дарвиша нечего взять— сумасшедший! Казалось бы: вызывайте санитаров. Не вызывают. Какие, право, странные нравы у героев этой картины!

Не надо мне объяснять, что данный фильм ни в какой мере не отражает быт и нравы страны, в которой он снят. Я знаю, что сумасшедшие там, как и везде, находятся под должным присмотром и с ружьями на свободе не шатаются.

Перед нами комедия. Причем с первого кадра ясно, что она не для детей, а со второго — что и не для подростков. Полагаю, что представители населения, не достигшие шестнадцатилетнего возраста, допускаться на эту комедию не будут — уклон уж тут слишком, я бы сказала, спальный! Итак — комедия. Налицо все признаки жанра. Крики. Драки. Собаки. Стрельба. Мужчины, переодетые в женские платья. Автомобильные гонки. Включается и полицейский мотоцикл. На нем, между прочим, мчится та самая Шафика. Куда и зачем — неважно, но мчится. Прием стандартный: приходилось нам не раз видеть в заключительных кадрах женщин, мчащихся на машинах — полицейских, пожарных и «скорой помощи». Это — чтобы смешнее. В данной комедии мы видим героев, скользящих на водных лыжах. Еще минута, и они бы взвились в небо на вертолетах. Но время фильма истекло...

Этим вот — комедийностью (как ее понимают авторы фильма) — и объясняется выпущенный на свободу да еще вооруженный сумасшедший. И — только этим. Просто авторам фильма показалось, что душевнобольные, стреляющие из ружей — это очень смешно. Раздетых женщин, нападающих на одетых мужчин, тоже, я уверена, надо объяснить своеобразным «чувством юмора» создателей фильма, а никак не нравами страны. Комедия, и все тут! Об этом же говорят и остроты, постоянно срывающиеся с уст персонажей. Например: «Негодяй!» — «Благодарю за оскорбление», «Я не люблю фрукты!»— «А что ты любишь?» — «Тебя!», «Что вам угодно?»—«Апельсины, селедку, розы!»—«Но у нас галантерейный магазин!» И тому подобное! Не смешно? Дело ваше: хотите смейтесь — хотите нет... Каждый, в конце концов, острит, как умеет.

Возникает иной вопрос, адресованный уже к работникам проката: их-то чем привлек этот опус, в перевод и озвучание которого вложен немалый труд, а на тиражирование пошло столько же пленки, сколько необходимо для печати любого другого фильма? Работал переводчик. Трудились актеры. И трудились на совесть! Подозреваю, что кое-где, исключительно из желания сделать текст посмешнее, была допущена отсебятина. «Такова жизнь. По-французски: се ля ви!» — заявляет Адель. Возможно, такое придумали именно актеры. Ими владело отчаянье. Они понимали, что «апельсины, селедки, розы» не рассмешат никого, вот и прибегли к «се ля ви», в робкой надежде, что в этом месте вдруг хоть кто-нибудь усмехнется. В общем, актеры делали, что могли, приносили себя в жертву, ибо кому приятно произносить вслух такой, к примеру, диалог: «Д а р в и ш (упрекая Сальву в том, что Шериф остался не соблазненным): «Ты дура, тряпка! Где твой темперамент?» С а л ь в а: «Я уже все испробовала. Не поддается!» Актеры все превозмогли, очень старались. Но — зачем? Вот в чем вопрос!

Думается, что на этот вопрос я смогу ответить. Как сказано в фильме неизвестным автором: «се ля ви»! Фильм куплен. А раз куплен — надо текст переводить, затем озвучивать. Приятно такое озвучивать или нет — актеров не спрашивают. Это их работа. А потом дублированную картину показывают в сотнях кинотеатров — это уже работа кинофикаторов.

Остается последний вопрос: а куплен-то фильм зачем? Кого надеялся им развлечь и посмешить наш прокат? На какого зрителя рассчитывал?

Мы с глубоким уважением относимся к древней и прекрасной культуре Египта. Мы с подлинной заинтересованностью следим за его современным искусством. Интересные и серьезные кинопроизведения были показаны художниками этой страны на кинофестивалях в Москве и Ташкенте. Хорошо известны у нас имена многих талантливых египетских кинематографистов, например, Ю. Шахина, М. Ради, А. Фахми. Зачем же компрометировать кинематограф Египта, предлагая советским зрителям явную неудачу, картину пошлую и пустую?

На ряд вопросов, поставленных в данной статье, я, в меру своих сил, ответила. А вот на последний — ответить затрудняюсь. В тайны психологии работников проката, выбравших именно этот фильм — со спальнями и сумасшедшими — для показа на отечественном экране, я проникнуть бессильна. Какими соображениями при этом руководствовались и были ли вообще соображения — этого не знаю. Поэтому с последним вопросом я бы рекомендовала обращаться непосредственно в кинопрокат...

Мастер

Есть кинооператоры, которым удается выразить себя однажды, в одной картине, так полно, так откровенно программно, что это произведение становится главным в их судьбе, после него оператору приходится соревноваться с самим собой, и это бывает нелегко.

Владимир Рапопорт как бы распределил свои силы на длинный, длинный путь; смысл его исканий в искусстве нельзя полно представить по какой-то одной картине: для этого его творчество надо увидеть в целом, в движении. Теперь, когда путь художника завершился, вспомним, как завязывалась его биография, как он начинал — без этого нам не понять ни его человеческой натуры, ни смысла его творчества.

Кинематографическая судьба Владимира Абрамовича Рапопорта началась круто, внезапно. Это произошло в 1927 году, в Ленинграде. Жадный к знанию, двадцатилетний Володя Рапопорт учился тогда в консерватории по классу скрипки и — одновременно — на филологическом факультете университета. И из консерватории и из университета ушел сразу, без сожаления и безвозвратно. Ушел в кинотехникум на операторский факультет. Это решение было подкреплено встречей с творческой группой Эйзенштейна, прибывшей летом того же года снимать натурные сцены «Октября». Рапопорту повезло, он оказался среди практикантов в операторской группе Эдуарда Тиссэ. Встреча эта была мимолетной, но впечатления от работы с Тиссэ отложились в памяти и сказались много лет спустя, когда в игровых лентах, которые снимал Рапопорт, со всей очевидностью проявилось публицистическое, документальное начало.

Непосредственное же становление Рапопорта как оператора происходило под воздействием Андрея Москвина, главы ленинградской операторской школы, с ее романтической живописью в трактовке исторической темы, с ее изумительной стилизацией быта в произведениях о современности, наконец, с ее острым ощущением жанра.

С молодых лет у Рапопорта не было случайных, проходных картин, а вершинами первого периода его деятельности стали такие замечательные ленты, как «Златые горы», «Встречный», «Подруги», «Она защищает Родину».

Об операторах мы еще не научились писать. Нам кажется, что смысл их работы состоит в пластическом выражении уже готового содержания. А между тем оператор вместе с режиссером формирует само содержание картины, ее стиль.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что Владимир Рапопорт стал вторым «я» Сергея Аполлинарьевича Герасимова. Почти три десятилетия они проработали как единомышленники в самом глубоком смысле этого слова. Напомню только некоторые из их совместных работ: «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Любить человека», «Дочки-матери».

Рапопорт был актерским оператором, «момент истины» он связывал с игрой исполнителя, проблема изображения человека была для него главной проблемой операторского искусства.

Искусство забрало его жизнь без остатка.

Случилось, что в последний и самый трудный месяц его жизни я видел Владимира Абрамовича каждый день. Это было в больнице. Врачи и самоотверженность жены, известной актрисы Лидии Николаевны Смирновой, продлили его дни. Но он сам знал неизбежность скорой развязки, и страдал оттого, что так много осталось несделанным. Окно в его палате напоминало экран, он просил его на ночь не завешивать: после ночи, всегда трудной, рассвет успокаивал его.

Художник в наше время — воин, недаром камеру принято считать оружием.

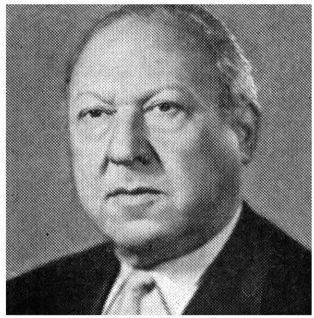
Картины Рапопорта останутся как свидетельства нашей эпохи. Их увидят еще миллионы и миллионы людей.

С. Фрейлих

Поздравляем

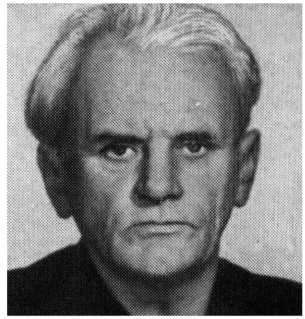
с 85-летием

Григорьева Михаила Степановича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора ВГИКа, литературоведа и киноведа, автора книг «Социалистический реализм в борьбе с модернизмом», «Основные моменты системы Станиславского», «К истории борьбы за социалистический реализм», «Некоторые вопросы социалистического реализма» и статей о советском киноискусстве



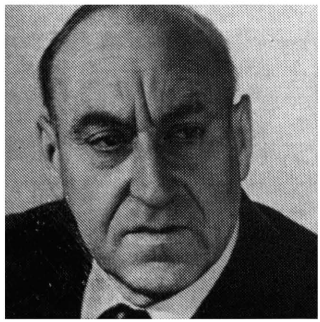
с 75-летием

Прута Иосифа Леонидовича, лауреата Государственных премий СССР, кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Огонь», «Человек из тюрьмы», «Тринадцать», «Секретарь райкома», «Моя любовь», «Мирные дни», «Богатырь идет в Марто», «Случай с ефрейтором Кочетковым», «Ждите на рассвете», «Взрыв после полуночи» и других



с 70-летием

Павлова Валентина Ефимовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, оператора фильмов «Весенние дни», «Степан Разин», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Беспокойное хозяйство», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Белые ночи», «Пролог», «Наш общий друг» и других



с 60-летием

Шнейдерова Моисея Абрамовича, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, лауреата Государственной премии СССР, кинооператора документальных фильмов «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Корсунь-Шевченковская операция», «Победа на Юге», «От Вислы до Одера», «Берлин», режиссера-постановщика научно-популярных и документальных фильмов «Эстафета», «Первый комендант», «Три встречи» и других

с 50-летием

Чайковского Бориса Александровича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, композитора, написавшего музыку к фильмам «Убийство на улице Данте», «Обыкновенный человек», «Хождение за три моря» (совместно с А. Бивасом), «В дни Октября», «Сережа», «Пропало лето», «Женитьба Бальзаминова», «Пока фронт в обороне», «Дорога к морю», «Айболит-66», «Гори, гори, моя звезда», «Осенние свадьбы», «Первая девушка», «Нюркина жизнь», «Москва, любовь моя» и другим.

12 1975

Номер открывается разделом «Навстречу XXV съезду КПСС», в котором публикуются статьи генерального директора студии «Мосфильм» Н. Сизова, директора студии «Грузия-фильм» Р. Чхеидзе и актера А. Попова;

раздел «Современность и экран» представлен статьей Н. Тумановой «Героини советского экрана», посвященной Международному году женщин и окончанием статьи В. Соловьева «Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному»;

в номере печатаются рецензии А. Демидова, М. Швыдкого, Э. Лындиной и А. Вартанова на фильмы «Ищу мою судьбу», «На ясный огонь», «Возвращение Игоря Винокурова» и мультипликационные выпуски «Ну, погоди!»;

к 50-летию выхода на экран фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» под рубрикой «Традиции, уходящие в завтра» печатается подборка высказываний советских и зарубежных кинематографистов;

раздел «Теория и история» состоит из статьи М. Кагана, продолжающей обсуждение методологических проблем киноведения;

в разделе «За рубежом» публикуются интервью с лауреатами IX Московского международного кинофестиваля А. Куросавой, А. Вайдой и Э. Скола, репортаж В. Кичина «Экран атакует» (страницы фестивального блокнота) и статья М. Шатерниковой «Левацкие мистификации г-на Зиммера»;

номер завершает сценарий М. Турсун-Заде, Д. Булгакова и Л. Файзиева «Восход над Гангом».

Индекс 70402